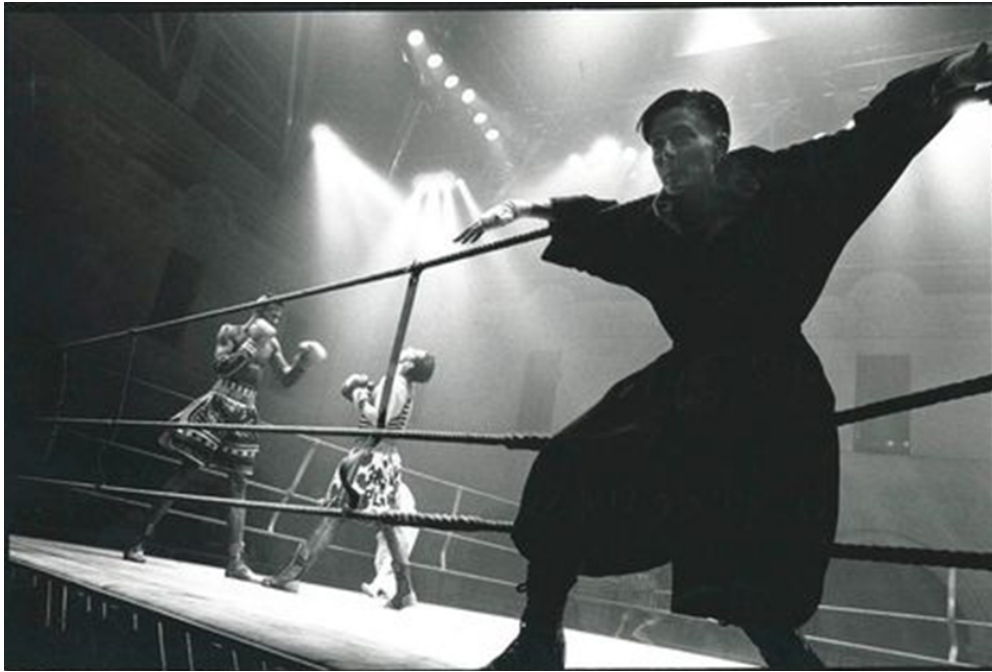


VOLUME 1 MÉMOIRE DE RECHERCHE

**La danse performative féministe : les corps en lutte au sein des institutions
publiques françaises (1988-2009)**



Présenté par :

PASCARAUT Solange

Sous la direction de

BARREIRO-LÓPEZ Paula

Date de soutenance :

8 juillet 2026

Université Toulouse – Jean-Jaurès

UFR Histoire, Art et Archéologie

Département Histoire de l'art et Archéologie

Mémoire de Master 2ème année

Master Recherche histoire de l'art moderne et contemporain

Année 2025-2026

Avant-propos

La danse occupe une place importante dans ma vie depuis l'enfance. Ayant grandi avec une mère danseuse, j'ai été initiée très tôt à l'expression corporelle, envisagée non seulement comme pratique artistique, mais aussi comme moyen d'expression et de rapport à soi. Cette proximité avec le mouvement dansé s'est prolongée par un intérêt soutenu pour la danse sous ses formes les plus diverses : spectacles, vidéos, genres variés... autant d'occasions de développer une sensibilité à ce que le corps en mouvement peut donner à voir et à ressentir.

C'est en entrant à l'université, lors de mes études de licence, que j'ai été confrontée aux performances artistiques comme objet d'étude à part entière. J'en connaissais l'existence, mais je ne les avais encore jamais abordées dans un cadre académique. Cette rencontre a orienté mes réflexions, en particulier autour des performances investissant l'espace public et de l'appropriation de cet espace par les femmes. Le souhait de relier performance et danse s'est alors imposé comme point de départ. Au fil des lectures et des échanges avec ma directrice de recherche, mes enseignants et mes proches, ce projet s'est progressivement précisé pour se concentrer sur les danses performatives et la place qu'elles occupent au sein des institutions culturelles.

Ce travail a été, dans l'ensemble, une expérience stimulante. L'attachement personnel au sujet n'a pas toujours rendu la tâche plus simple, mais il a maintenu tout au long du processus une curiosité et une envie d'approfondir qui ont guidé chaque étape de la recherche.

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier Madame Paula Barreiro-López pour m'avoir guidée pour ce mémoire. Elle m'a permis de traiter un thème que j'apprécie tout particulièrement, la danse, et de m'orienter vers une approche institutionnelle de la question tout en me conseillant. Merci également à Madame Olga Fernández López de participer à mon jury pour la deuxième année, et de m'avoir conseillée lors de nos premiers échanges.

Je remercie également mes proches, qui m'ont soutenue pendant ces deux années de recherche. Merci à ma famille, en particulier à mes parents, d'avoir pris le temps de me relire et de s'intéresser à mon sujet. Merci également à mes amis d'avoir été là pour moi. En particulier un grand merci à Maëlle, ma colocataire et collègue, aux côtés de qui j'ai traversé ces deux années de master.

Enfin, un grand merci à mes camarades de classe, aux côtés desquels j'ai passé une excellente année scolaire dans une promotion très soudée. Un remerciement tout particulier à Anaïs, Tania, Ohara et Anaïs, également sous la direction de Madame Barreiro Lopez, avec qui j'ai beaucoup échangé autour du mémoire, et qui m'ont donné de précieux conseils.

Sommaire

Avant-propos.....	2
Remerciements.....	3
Sommaire.....	4
Introduction.....	6
Développement.....	16
I- L'ambiguïté des politiques chorégraphiques en France.....	16
1.1. Une persistance des inégalités : la sous-représentation des femmes aux postes décisionnels.....	16
a) Un accès minoritaire aux directions : état des lieux statistique et structurel.....	16
b) Une prise de conscience institutionnelle tardive.....	26
1.2. Des politiques culturelles féminines pour un message féministe ?.....	35
a) Le corps comme espace de déconstruction des normes de genre.....	35
b) Le corps comme espace politique : féminisme intersectionnel et dénonciation des violences structurelles.....	41
c) La transmission comme engagement.....	50
II - La danse performative en déplacement : enjeux des espaces d'exposition.....	55
2.1. La recherche de l'institutionnalisation par les chorégraphes.....	55
a) Les raisons stratégiques de l'institutionnalisation.....	56
b) Le corps comme archive vivante : <i>reenactment</i> et transmission mémorielle.....	61
2.2. La danse utilisée comme un outil : la médiation chorégraphique.....	68
a) Casser le <i>White Cube</i> pour renouveler les codes du musée.....	68
b) Un engagement social attendu.....	70
c) Un patrimoine culturel élargi : le corps-archive.....	74
2.3. Tension entre reconnaissance et récupération institutionnelle.....	81

a) Mécanismes muséaux de neutralisation du geste chorégraphique.....	81
b) Reconnaissance, récupération et négociations institutionnelles.....	84
III- Préserver l'autonomie de la danse : analyses formelles.....	92
3.1. La théâtralisation de la danse : la mort des messages ?.....	92
a) Le <i>Tanztheater</i>	92
b) Théâtralité et expression personnelle.....	95
c) Le théâtre, lié aux codes du spectacle.....	108
3.2. Le devenir performatif, une radicalisation esthétique pour un message subversif.....	111
a) Une esthétique « choc ».....	111
b) Vision de la performance par le public.....	123
Conclusion.....	129
Bibliographie.....	133

Introduction

A la fin de l'année 1987, François Léotard proclame l'année 1988 « année de la danse », indiquant l'intention du gouvernement français de mettre l'accent sur ce secteur. Cette politique permet d'accélérer la démocratisation de la danse qui, progressivement, s'ouvre au monde de l'art contemporain. En parallèle à la démocratisation de la danse contemporaine en France on observe que le développement d'Internet permet une accessibilité globale aux informations et aux luttes féministes, anticolonialistes, queer... mais il fragilise les frontières de l'intime, avec la question de la sexualisation qui fait débat. Plusieurs problématiques apparaissent, dont les revendications féministes qui continuent dans les années 1990, avec l'apparition d'une troisième vague de féminisme, au moment même où la danse contemporaine cherche de nouveaux espaces d'expression. Cette évolution s'inscrit dans une transformation plus large du champ chorégraphique. On peut alors se poser la question du croisement de la danse, des luttes féministes et de l'art contemporain durant cette période. L'objectif est donc d'observer comment l'utilisation de la danse, expression la plus directe du corps et qui agit comme son prolongement, permet aux femmes d'affirmer leurs revendications dans le monde de l'art contemporain.

On observe depuis longtemps un clivage dans la danse : deux styles semblent cohabiter. Face à une danse dite « riche » qui a tendance à devenir représentative de l'Institution, où la technique est la principale préoccupation par la prouesse physique et où les danseurs sont aguerris aux différentes techniques classique et moderne, s'oppose une danse « pauvre » où la sensibilité prime sur la prouesse et où les danseurs tentent d'exprimer une émotion. Moins académiques, ces danses s'inscrivent pourtant dans la continuité de la démocratisation des danses contemporaines et modern-jazz dans les années 1980 en France. Cette démocratisation est le fruit d'une série de mesures prises par les politiques français. Cela débute avec la musique grâce au plan décennal de Marcel Landowski en 1966 qui permet progressivement à la danse de s'affirmer. Dès les années 1970, la danse représente un réel domaine d'action pour l'Etat français et une décentralisation chorégraphique s'opère autour d'un réseau de Centres chorégraphiques nationaux (CCN) dans les années 1980.

Le secteur connaît alors un accroissement de 35% des crédits, et planifie l'ouverture de la danse à l'ensemble des autres arts. S'ensuivent la création des Centres de développement chorégraphique, devenus Label national depuis 2016 (CDCN) et du Centre national de la danse

(CND), lieu majeur de formation, de création et de développement chorégraphique, créé en 1998 à Paris.

Les artistes chorégraphes utilisent alors l'Institution comme lieu stratégique d'inscription, de diffusion et de reconnaissance afin d'élargir les conditions de visibilité de leurs danses performatives, notamment dans les musées, centres d'art et espaces d'exposition hors scène. Ces lieux modifient la réception du geste chorégraphique et renforcent la dimension politique des œuvres en permettant d'atteindre des publics diversifiés. Ils développent également des formes spécifiques de médiation chorégraphique, où le corps performatif devient outil d'analyse, d'adresse et de transmission.

Ce travail invite ainsi à poursuivre l'enquête, en interrogeant de manière plus fine les effets concrets de ces collaborations, dans la perspective de politiques culturelles capables de soutenir l'émancipation artistique et politique qui se joue dans ces danses performatives. Pour ce faire, il était important de dresser un état des lieux des recherches déjà faites sur la question.

Ainsi, les questions relevant de l'institutionnalisation des chorégraphes dans les années 1990- 2000 seront développées sous le prisme des études de genre. En ce qui concerne le cadre de ce sujet, il a déjà été abordé à travers plusieurs disciplines, que ce soit les études de danse, de muséologie ou de politique culturelle. L'objectif est donc de faire un lien entre ces interventions pour développer une nouvelle grille de lecture, centrée précisément autour des problématiques que rencontrent les chorégraphes féministes lorsque la danse commence à être valorisée par le monde de l'art.

Le premier point concerne la démocratisation de la danse qui, en se développant, s'intègre au monde de l'art contemporain. En 1989, la délégation à la danse met en place les premières résidences d'artistes chorégraphes dans des établissements culturels et prévoit d'accueillir l'artiste et sa compagnie pour une durée de un à trois mois. On remarque qu'à partir des années 1990, des chorégraphes comme Mathilde Monnier, Boris Charmatz ou Xavier Le Roy bénéficient d'une légitimité accrue dans les institutions muséales. Mathilde Monnier, par exemple, est nommée à la tête du Centre chorégraphique de Montpellier Languedoc-Roussillon en 1994. La danse contemporaine est reconnue comme un champ à part entière dans les biennales d'art contemporain, comme la Biennale de Venise ou la Documenta, où des œuvres chorégraphiques trouvent désormais une place importante. On a également le développement de festivals comme On the Edge, un festival d'improvisation en 1988 pendant lequel des

artistes proposent dix jours de performance. Ainsi, nous constatons que la démocratisation de la danse contemporaine en France s'accompagne d'un rapprochement progressif avec les institutions muséales et les espaces d'art contemporain.

De surcroît, la danse performative¹, déjà naturellement pensée « à cheval » entre danse et performance, suit parfaitement ce mouvement. Elle se caractérise dans ce travail comme un processus d'expérimentation, qui rompt avec les codes traditionnels du spectacle de danse, pour délivrer un message ou une revendication politique, sociale, économique... Elle vise à créer une présence éphémère et singulière en entrant dans le monde de l'art contemporain. Certains musées, comme le Centre Pompidou, commencent par ailleurs à intégrer des performances chorégraphiques dans leurs collections, transformant la danse en un patrimoine conservé et reconstitué. Ce mouvement s'accompagne de subventions accordées aux compagnies de danses, pour générer une impulsion et pousser la création contemporaine. Alors que de meilleurs moyens sont donnés aux danseurs et chorégraphes, ceux-ci investissent des galeries et musées, sortant ainsi des théâtres traditionnels. C'est l'occasion pour le public de découvrir la danse dans des contextes nouveaux, souvent interactifs et expérientiels.

Sur le plan esthétique, le secteur est marqué par l'influence de la performance, et connaît une certaine crise de l'identité et de la représentation. Selon Céline Roux, la performance a bouleversé le champ chorégraphique à partir de 1993 et des pièces centrées sur la question de l'identité en crise en deviennent emblématiques². Le corps, et plus particulièrement la nudité, entre au cœur de la recherche des chorégraphes de manière consciente. Ces questions esthétiques concernant les attitudes performatives et la danse plus particulièrement, sont beaucoup abordées dans le domaine des arts plastiques. Le travail des femmes qui sont mises en avant est décrit précisément, et leurs actions développées puis comparées. On a donc plusieurs études de styles, des messages et des influences antérieures, notamment celles des années 1970.

1 Terme repris de Céline Roux, dans *Danse(s) performative(s)*

2 Céline Roux, *Danse(s) performative(s)*, op. cit., p.55-61.

Pourtant, il est intéressant de constater que si ces aspects sont abordés séparément, une vue d'ensemble de ces sujets est plus rare. La question de la place de ces danses performatives dans l'art contemporain, en particulier les interrogations autour de la présence de ces performances dans les institutions publiques, sont abordées comme un fait, mais peu remises en question ou interrogées. En effet, quand l'État est mentionné dans des recherches sur la danse, c'est principalement pour citer les mesures des gouvernements qui ont facilité la démocratisation de cette pratique et les aides accordées aux chorégraphes. Plusieurs chronologies, comme celle développée dans *La danse et l'institution : genèse et premiers pas d'une politique de la danse en France, 1970-1990* par Marianne Filloux-Vigreux en 2001³ sont créées, afin de comprendre l'intégration de la danse, puis par extension de la danse performative dans l'art contemporain. Une chronologie de la mise en place des structures nécessaires au développement de la danse comme les Centres chorégraphiques nationaux (CCN) y est détaillée, permettant de comprendre l'origine de ce mouvement.

Par la suite, d'autres ouvrages détaillent cette fameuse intégration des danses performatives au sein des institutions publiques, en expliquant le fonctionnement des CCN, celui des musées et leurs politiques durant les années 1990 et 2000.

Ainsi, c'est un sujet dont les aspects ont été traités individuellement, avec plusieurs regards, mais peu de liens ont encore été développés entre la forme des prestations des chorégraphes, les messages qu'elles entendent faire passer et le résultat de l'association avec des institutions culturelles étatiques. Ces aspects ont été traités de manière cloisonnée, selon des approches disciplinaires et méthodologiques distinctes. L'enjeu de ce mémoire est précisément de construire ces ponts, en y intégrant un regard critique en interrogeant la manière dont les formes performatives féministes dans le champ chorégraphique dialoguent avec les institutions culturelles, entre reconnaissance, instrumentalisation et marginalisation. Pour y parvenir, ce travail mobilise un ensemble de grilles de lecture théoriques, qui permettent de dépasser les approches cloisonnées et d'articuler les dimensions esthétiques, politiques et institutionnelles du sujet.

Aussi, aux questions historiographiques se rajoute une lecture théorique, puisque la question de la place des femmes dans l'art est soulevée tout au long de ce mémoire de recherche. Pour cadrer le sujet et le comprendre, les études de genre⁴ sont particulièrement

³ Marianne Filloux-Vigreux, *La danse et l'institution*, op. cit.

importantes et apportent un éclairage nouveau sur la question de l'institutionnalisation des danses performatives. Ce sont elles qui permettent de poser un cadre clair pour comprendre les enjeux de ce travail. Plus précisément, c'est au coeur de la troisième vague de féminisme⁵, marquée par les courants postmodernes, intersectionnels, queer que s'inscrivent ces recherches. Plusieurs lectures émergent alors à partir des années 1990, qui théorisent les courants féministes qui se développent au même moment, et permettent une interprétation plus approfondie du sujet. Un des ouvrages récapitulatif de ces évolutions est *Le siècle des féminismes*⁶, qui théorise les pensées féministes de cette troisième vague en relation avec les luttes déjà engagées depuis le début du XXe siècle. Il permet de comprendre le chemin parcouru, les luttes déjà engagées et leurs positionnements. C'est essentiel pour situer le sujet dans un contexte précis, mais également de voir quels sont les apports de cette troisième vague, avec l'émergence de la notion d'intersectionnalité⁷, la prise de conscience des voix doublement marginalisées, mais également la notion d'engagement culturel. Il faut par exemple attendre, dans le secteur de la culture, l'année 2006 pour avoir les premiers chiffres dénonçant l'inégalité des genres dans le rapport de Reine Prat, Inspectrice générale de la création, des enseignements artistiques et de l'action culturelle.⁸ Si ce document marque une prise de conscience institutionnelle, il ne débouche pas immédiatement sur une analyse articulée entre engagement artistique féministe et reconnaissance institutionnelle.

Encore lié à la période d'étude du sujet, l'ouverture des années 1990 sur le monde est aussi le signe d'une globalité. Cela signifie que des approches intersectionnelles du féminisme se développent conjointement à cette ouverture, et sont donc pertinentes à intégrer à la compréhension du sujet. Les recherches et les études féministes se développent, incluent les minorités et de ce fait, critiquent le *white feminism*⁹. Cette évolution des mouvements

4 Les études de genre sont un domaine d'étude pluridisciplinaire qui examine les rapports sociaux entre les sexes.

5 Le terme « troisième vague » est démocratisé par Rebecca Walker en 1992, dans l'article *Becoming the Third Wave*.

6 Eliane Gubin, *et. al.*, *Le siècle des féminismes*, Paris, Les Éditions de l'Atelier, 2004.

7 Concept proposé par la juriste afro-américaine Kimberlé Crenshaw. Il s'agit de penser ensemble les différentes formes d'oppressions (sexisme, racisme, homophobie, classisme, validisme) comme étant liées et non hiérarchisables.

8 Reine Prat, *Mission pour l'égalité et contre les exclusions, Rapport d'étape n° 1*, « Pour une plus grande et une meilleure visibilité des diverses composantes de la population française dans le secteur du spectacle vivant - Pour l'égal accès des femmes et des hommes aux postes de responsabilité, aux lieux de décision, à la maîtrise de la représentation », juin 2006.

féministes, jusqu'à arriver à un discours indissociable des questions décoloniales, raciales ou *queer* est étudiées dans plusieurs ouvrages. Ce sont des éléments cruciaux pour comprendre que cette institutionnalisation est relative, et qu'elle exclut les femmes, encore plus celles issues de minorités. Ce sont également les exclusions des discours en marge des circuits institutionnels qui sont à souligner. Là encore, beaucoup d'études ont été faites, parmi lesquelles *Du féminisme aux féminismes* de Cristina Ion,¹⁰ ou encore *Du féminisme des années 1970 aux débats contemporains* de Florence Rochefort et Michelle Zancarini-Fournel¹¹.

Outre ces lectures sur un contexte général, ce mémoire s'appuie également sur des recherches de genre spécialisées autour de la danse, en ce qui concerne la question de la perception du corps, par rapport à soi mais aussi par rapport au regard de l'autre. La réflexion fondatrice de Linda Nochlin, « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? » constitue un élément essentiel de la réflexion pour aborder la question de la représentation des femmes dans le monde de l'art. L'absence des femmes aux sommets de la hiérarchie artistique est le produit d'institutions sociales et éducatives qui les ont historiquement exclues¹². Ce texte, bien que datant des années 1970, garde toute sa pertinence pour analyser le plafond de verre qui persiste dans le champ chorégraphique, où les femmes restent sous-représentées aux postes de direction institutionnelle malgré leur présence active sur scène.

De manière globale, le développement des *Gender studies* marque un intérêt pour la question du genre dans le monde de la recherche, y compris dans la danse. Malgré tout, cette vision reste récente, notamment en France qui aborde ces questions plus tardivement que les mondes anglo-saxons. Les traductions des textes théoriques sont d'ailleurs elles-aussi tardives, quand elles existent. En ce qui concerne le contexte francophone, elles se développent après, principalement à partir des années 2010, et permettent d'adopter un regard critique sur le

9 Expression signifiant les courants et les expressions du féminisme qui se concentrent exclusivement sur les luttes des femmes blanches, tout en omettant de traiter les formes distinctes d'oppression auxquelles sont confrontées les femmes des minorités ethniques et les femmes dépourvues d'autres privilèges, marginalisant les femmes racisées.

10 Cristina Ion, « Du féminisme aux féminismes », dans *Cités*, 2018, n°1, p. 11-18.

11 Florence Rochefort, Michelle Zancarini-Fournel, « Du féminisme des années 1970 aux débats contemporains. », dans Margaret Maruani (dir.), *Femmes, genre et sociétés L'état des savoirs*, Hors-série, Paris, La Découverte, 2016, p.345-355.

12 Linda Nochlin, « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? », *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*, 1971.

fonctionnement des institutions face à la danse en tenant compte des problématiques de genre dont les contemporains prennent conscience au même moment.

Il faut donc souligner les manques existants autour de l'étude des femmes dans l'art, en particulier dans la performance, durant les années 2010. Carole Boulbès souligne lors du colloque *Femmes, attitudes performatives* dont les actes sont édités en 2014, que le sujet reste encore peu approfondi. C'est, de fait, l'un des premiers colloques centrés sur cette question spécifique. De plus, les domaines de la danse et de la performance relèvent de disciplines universitaires généralement séparées, ce qui reste un frein dans l'analyse pour ces domaines. La danse est liée aux arts du spectacle, tandis que la performance est plutôt étudiée dans les séminaires d'arts plastiques et même si les frontières entre ces domaines sont poreuses, les croisements de perspectives restent récents.¹³

On voit néanmoins se développer des études de genre précises autour de la thématique de la danse performative. Le concept d'une danse a-genrée est théorisé à ce moment : il y a une tendance claire à remettre en question l'identité de genre, pour se centrer sur le corps, indifférencié. Les recherches d'Anne Pellus, notamment l'ouvrage collectif *Danse et politique. Luites, corporéités, performativités* aborde ces questions¹⁴. Son approche constitue une référence centrale pour ce mémoire. Elle interroge notamment la nudité dans les pratiques chorégraphiques. Le corps nu devient un outil critique, un support de déconstruction du genre et un levier de revendications féministes. Cette nudité, loin de se réduire à une simple provocation esthétique, est travaillée comme une mise à nu du genre lui-même. Elle brouille les frontières entre masculin et féminin, favorisant l'émergence d'identités corporelles plurielles. Pour autant, cette ouverture vers une réflexion sur le genre ne va pas sans paradoxes. Il faut signaler qu'en parallèle de ces démarches inclusives, un *entre soi* masculin se crée dans le domaine de la danse.

C'est ce qu'Hélène Marquié développe dans ce même ouvrage collectif¹⁵. Même si l'objectif des chorégraphes masculins n'est pas d'invisibiliser leurs homologues féminines, c'est l'effet

13 Carole Boulbès (éd.), *Femmes, attitudes performatives*, Vandoeuvre-lès-Nancy, Centre culturel André Malraux, Actes du colloque organisé par l'École nationale supérieure d'art de Nancy, 21-22 novembre 2012, Dijon, Les presses du réel, 2014.

14 Anne Pellus, *Danse et politique. Luites, corporéités, performativités*, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2021.

15 Hélène Marquié, « Le genre dans la danse actuelle : des "jeux de genre" aux questions sociales », dans Pellus, Anne, *Danse et politique. Luites, corporéités, performativités*, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2021.

qui se produit face au public. L'attention reste focalisée sur le travail des hommes, mettant ainsi de côté les revendications féministes présentes dans la scène chorégraphique française des années 1990-2000. Plusieurs mécanismes expliquent cette invisibilisation relative. D'une part, la légitimation institutionnelle, que ce soit par les programmations, les subventions ou la médiatisation, bénéficie davantage aux chorégraphes masculins dont les démarches, bien que parfois critiques, s'inscrivent plus aisément dans les circuits de reconnaissance artistique établis. D'autre part, les œuvres portées par des artistes femmes, souvent perçues comme plus militantes ou explicitement féministes, sont parfois marginalisées ou cantonnées à des espaces alternatifs, ce qui limite leur visibilité auprès du grand public et dans les sphères de pouvoir culturel.¹⁶ En outre, les récits critiques et historiques produits sur cette période tendent à reproduire ces biais de genre, en mettant en avant une poignée de noms masculins comme représentatifs d'un tournant esthétique ou politique de la danse contemporaine. C'est cette construction qui contribue à ériger certains chorégraphes en personnalités incontournables, voire magistrales, du paysage artistique français. De fait, force est de constater que les figures tutélaires sont des hommes, que cela concerne l'esthétique ou les directions d'institutions. Jérôme Bel, Xavier Leroy ou Alain Buffard sont l'exemple des figures-effigies de cette postmodernité.¹⁷ Ainsi, les travaux d'Anne Pélus sur la nudité et la performativité du corps, ainsi que ceux d'Hélène Marquié sur l'invisibilisation des femmes dans la danse offrent des références centrales pour penser l'articulation entre engagement féministe et reconnaissance institutionnelle.

La question de l'altérité est, par ailleurs, au cœur de l'analyse conduite dans ce mémoire. Le texte de Rasheed Araeen, *The Other Story* (1989), offre à ce titre un ancrage théorique décisif. Araeen y dénonce l'exclusion systématique des artistes afro-asiatiques du grand récit de l'histoire de l'art moderne, en montrant comment le discours institutionnel reconduit une hiérarchie entre un sujet artistique légitimé blanc, occidental, masculin et un « Autre » toléré en marge. Transposée au cas des chorégraphes féministes des années 1990-2000, cette logique permet de comprendre comment les institutions culturelles françaises peuvent accueillir ces artistes tout en reconduisant, par leurs mécanismes de sélection, de programmation et de légitimation, une forme d'altérité assignée.

16 Pauline Boivineau, « Plafond de verre dans le champ chorégraphique : à la recherche des femmes... », dans *Femmes et emploi : regards, images et perception*, n°28, 2022.

17 *Idem*.

L'étude de ces thématiques permettent de mieux appréhender le sujet de l'institutionnalisation, à travers le prisme des études de genre. Ces lectures servent à repérer et soulever les problématiques qui apparaissent, ici précisément pour les chorégraphes féminines travaillant avec les institutions publiques en France.

Cependant, ces analyses féministes à l'échelle globale sont encore trop rarement articulées aux cas concrets des artistes et chorégraphes contemporains. Cette dissociation nuit à une compréhension fine des pratiques artistiques engagées. Or, si l'on établit ces liens, il devient évident que les travaux des chorégraphes des années 1990-2000 sont liés aux dynamiques de l'art contemporain.

Elles participent à la mise en scène des corps opprimés, à la dénonciation des normes de genre et à l'élargissement du spectre des luttes féministes. Ces créations qui articulent un discours performatif avec un message politique, illustrent de manière concrète les enjeux interactionnels soulevés dans la recherche contemporaine. Les *Gender Studies*, bien que tardivement intégrées en France, permettent de questionner la construction des identités et la place des femmes dans les institutions culturelles. Les analyses de Cristina Ion, de Florence Rochefort et de Michelle Zancarini-Fournel notamment, sur l'évolution du féminisme, offrent un cadre conceptuel pour situer les pratiques chorégraphiques dans le contexte social des années 1990-2000.

Si ces approches théoriques permettent de mieux définir les contours du sujet, elles révèlent aussi un champ de recherche encore dispersé, où les remises en question et les lectures féministes restent récentes. L'objectif de ce travail de recherche est donc de conduire une analyse critique de la place et du rôle des femmes dans les institutions publiques de danse.

Ainsi, ce mémoire étudie comment, entre 1988 et 2009, la danse performative féministe s'inscrit dans les institutions publiques françaises en articulant un projet d'émancipation artistique et politique avec des cadres encore structurés par des logiques patriarcales et sélectives. Il met en évidence l'ambiguïté de politiques chorégraphiques qui affichent un soutien à l'égalité et à la diversification des voix tout en reconduisant une sous-représentation des femmes aux postes de pouvoir et une hiérarchie persistante des esthétiques légitimées. Plusieurs questions se posent alors :

Comment les chorégraphes féministes cherchent-elles à s'institutionnaliser sans perdre la dimension subversive et militante de leurs œuvres ? Quelle tension existe-t-il entre reconnaissance et récupération institutionnelle de cette danse performative ?

Dans ce contexte, il s'agit de comprendre comment ces artistes négocient avec les dispositifs institutionnels, en les mobilisant comme ressources de diffusion, de reconnaissance et de moyens économiques, notamment lorsqu'elles investissent des espaces d'exposition hors des scènes traditionnelles. Cette recherche interroge ainsi la manière dont les cadres institutionnels qui rendent visibles des corps et des récits minorés peuvent aussi neutraliser ou esthétiser leurs discours critiques, en lissant les luttes féministes, queer ou décoloniales qui traversent ces danses. En éclairant ces rapports de force, elle analyse enfin comment la médiation chorégraphique dans les musées, centres d'art et lieux d'exposition devient à la fois outil d'émancipation et terrain de négociation, voire de friction, entre création, politiques culturelles et enjeux de représentation.

Pour ce faire, ce travail se structure en trois temps. Il s'agit d'abord d'analyser le fonctionnement des politiques chorégraphiques en France, en déterminant les conditions d'accès aux postes décisionnels, et les mesures concrètes mises en place par les femmes qui y parviennent. Dans un deuxième temps, c'est la relation entre les chorégraphes féministes et les espaces d'exposition qui est interrogée. L'objectif est alors de déterminer ce que cette association apporte à chacune des parties, mais aussi les points de tension et de discordance qu'elle engendre. Enfin une dernière partie explore la dimension esthétique de ces danses performatives, en observant comment les chorégraphes préservent ou négocient leur dimension subversive au contact des institutions, sans renoncer à l'ambition critique de leurs œuvres.

Développement

I- L'ambiguïté des politiques chorégraphiques en France

1.1. Une persistance des inégalités : la sous-représentation des femmes aux postes décisionnels.

Dans ce contexte propice à la démocratisation des pratiques chorégraphiques, les postes de direction à la tête des centres chorégraphiques nationaux (CCN)¹⁸, du Centre national de la danse (CND) ou d'autres structures institutionnelles se multiplient à partir de la fin des années 1980¹⁹. Si cette dynamique semble ouvrir des opportunités nouvelles aux chorégraphes, elle interroge avant tout la capacité réelle des femmes à y accéder équitablement. Un premier axe, sur le contexte de cet accès aux postes directionnels, mérite ainsi d'être abordé en amont de l'étude des politiques féminines et des collaborations faites avec les institutions. Se pose donc en premier lieu la question : les chorégraphes peuvent-elles intégrer ces postes décisionnels aussi aisément que leurs homologues masculins, ou cette institutionnalisation ne fait-elle que masquer des inégalités persistantes ? Cette première sous-partie établit ainsi un état des lieux de cette ambiguïté, en analysant d'abord la sous-représentation structurelle des femmes avant de pouvoir examiner l'impact des directions féminines sur le monde chorégraphique français.

a) Un accès minoritaire aux directions : état des lieux statistique et structurel

Dans les années 1990 et 2000, on observe effectivement plusieurs grandes directions féminines, ou co-directions de CCN ou de CND, démontrant que ce système n'exclut pas les femmes des directions et prises de décisions importantes dans le monde chorégraphique. Pour autant, les directions restent en majorité masculines, et au cours des années 2000 le nombre de

18 Pour consolider la vie chorégraphique, le ministère de la Culture a initié en 1984, en concertation avec les collectivités territoriales, la création de centres chorégraphiques nationaux (CCN), qui ont permis d'implanter des chorégraphes sur des territoires et de développer autour d'eux des foyers de création. Représentatifs d'une grande diversité de langages et de formes de la danse, les 19 CCN (pour 2025) mettent en œuvre l'activité de création du ou des artistes qui en assurent la direction, et permettent la diffusion de leurs œuvres. Ils accompagnent aussi des artistes et compagnies indépendantes dans le cadre de l'accueil-studio ou d'associations d'artistes.

19 Ministère de la culture, *Danse*, mis à jour le 23 février 2026. Consulté en ligne : <https://www.culture.gouv.fr/thematiques/danse>, le 26 février 2026.

centres uniquement dirigés par des femmes diminue. De 1984 à 2005, les CCN comptabilisent quarante-quatre directions. Quinze sont assurées par des femmes et vingt-cinq par des hommes. Quatre directions sont quant à elles co-assumées par un couple mixte. Joëlle Bouvier et Régis Obadia ont ainsi co-assuré la direction de deux CCN. Nous pouvons noter que Maguy Marin, quant à elle, dirige deux CCN. Statistiquement, il y a donc 34 % de femmes nommées seules à la tête de ces institutions contre 56 % d'hommes. Ainsi, la présence de femmes à la tête de certaines institutions ne suffit pas à invalider l'existence d'un déséquilibre plus profond. Au-delà des statistiques, il faut donc interroger les conditions concrètes qui rendent ces nominations possibles et les parcours exceptionnels qui y mènent.

Il est important de mentionner que cette asymétrie seule ne suffit pas à refléter une préséance masculine dans le milieu chorégraphique français.²⁰ Cette répartition, si elle semble indiquer une certaine avancée par rapport à d'autres secteurs représentant beaucoup moins les femmes à des postes à responsabilité, reste néanmoins révélatrice d'une sous-représentation structurelle des femmes sur cette période.

A cela il faut ajouter que le sexe n'est pas la seule barrière à l'accès à un poste décisionnel. Sur les directrices de centres chorégraphiques de l'époque, toutes ont eu des parcours remarquables et exceptionnels, qui leur ont permis d'être particulièrement mises en avant. Un exemple parlant est celui de Régine Chopinot. La concernant, son deuxième prix au Concours chorégraphique international de Bagnolet pour la pièce *Halley's Comet*, en 1981, ainsi que sa collaboration avec Jean-Paul Gaultier ont participé à sa reconnaissance institutionnelle.

En effet, l'accès de femmes à ces postes est plus difficile, alors qu'il est déjà moins courant (34% de femmes nommées seules contre 56% d'hommes). Cette difficulté d'accès supplémentaire s'explique car les danseurs bénéficient d'un biais de rareté que ne connaissent pas leurs homologues féminines. Il est important de constater que, les danseuses étant plus nombreuses que les danseurs, les sélections chez les femmes sont beaucoup plus sévères.²¹ Dans ce cadre, les innovations masculines sont remarquées plus facilement, car perçues comme « inédites » et rares. Ces trajectoires singulières montrent que l'accès aux directions ne relève pas d'une simple égalité de principe. Il dépend aussi de logiques professionnelles, économiques et symboliques qui structurent durablement le marché chorégraphique. Le fait que quelques

20 Pauline Boivineau, *Danse contemporaine, genre et féminisme en France (1968-2015)*, op. cit., p. 238-240.

21 On retrouve ce phénomène dans plusieurs milieux artistiques : c'est également le cas pour les sélections du corps de ballet à l'Opéra de Paris.

personnalités féminines comme Maguy Marin cumulent plusieurs mandats tend à masquer la réalité de l'effacement des politiques féminines. Par ailleurs, la prise en compte de la durée des mandats laisse apparaître une parité parmi les dix plus longs. Pourtant, cela n'occulte en rien le fait que, sur l'ensemble du territoire et à un instant donné, la majorité des directions restent masculines.

Découlant de ce phénomène, la précarité ou la réussite des carrières professionnelles pouvant mener à une direction entre aussi en compte. Un des risques majeurs sur ce marché chorégraphique est celui de l'éjection rapide, rendant impossible un accès à des postes à responsabilité plus élevée. Or, les artistes masculins semblent avoir plus de chances d'être durablement présents sur le marché de la danse que leurs homologues féminines, avec un meilleur salaire²². Cette nouvelle variable confirme que les chorégraphes féminines sont pénalisées dans leurs accès aux postes directionnels, et que celles qui y sont font parties d'exceptions et sont le plus souvent blanches, aisées, avec une formation théorique longue qui vient renforcer leur savoir. *In fine*, l'égalité structurelle des chances pour accéder aux postes décisionnels est loin d'être une évidence.

Ces inégalités d'accès aux postes et aux ressources ne restent pas cantonnées à l'organisation du secteur : elles influencent aussi la manière dont certaines œuvres sont perçues, légitimées et mises en avant. Il convient alors d'examiner comment ces hiérarchies se traduisent dans les discours critiques et dans la lecture genrée des pratiques chorégraphiques.

Nous pouvons donc interroger la lecture genrée de la danse, notamment son efficacité, puisqu'elle empêche de juger les deux sexes équitablement, en les mettant en opposition. L'asymétrie se retrouve dans l'investissement queer dominé par les hommes performant le féminin au détriment de la démarche inverse.²³ Dans les faits, si certaines artistes comme Mathilde Monnier ou Brigitte Lefèvre parviennent à imposer leurs œuvres, leur visibilité demeure exceptionnelle face à la prédominance masculine dans le champ chorégraphique. Elles-mêmes ont conscience de cette position inégalitaire puisque comme l'indique Mathilde

22 Janine Rannou et Ionela Roharik, « Vivre et survivre sur le marché de la danse », dans Marie-Christine Bureau, Marc Perrenoud et Roberta Shapiro (dir.), *L'artiste pluriel, Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2009, p. 109-125,

23 Pauline Boivineau, *Danse contemporaine, genre et féminisme en France (1968-2015)*, op. cit., p. 316.

Monnier lorsqu'elle parle du paysage chorégraphique, « [À] l'époque, personne ne parlait de parité. Dans ce milieu masculin, homosexuel, où les femmes ont un statut assez accepté, il y avait pourtant une forme d'hégémonie des hommes aux postes de direction, dans les festivals et les grandes maisons »²⁴. Si le milieu masculin homosexuel de la danse semble moins violent que d'autres, il n'en reste pas moins problématique lui aussi. Mathilde Monnier est très claire sur le constat. Étant elle-même directrice successivement d'un CCN et d'un CND, elle bénéficie d'une visibilité accrue. Pourtant, elle expérimente quand même l'invisibilisation des femmes et leur difficulté à exister dans le milieu chorégraphique.

Ce constat est d'autant plus frappant que de nombreuses chorégraphes des années 1980 ont influencé la nouvelle génération, ainsi que des figures majeures des mouvements performatifs des années 1970 qui déjà remettaient en question l'omniprésence et la domination du regard masculin. L'impact de ces deux décennies, portées par les revendications de la seconde vague de féminisme demeure important. En effet, au début des années 1990, les chorégraphes font de multiples citations, références, voire réappropriations d'œuvres ou de performances passées.²⁵ Pina Bausch en est le parfait exemple. Chorégraphe d'origine allemande qui commence à travailler en tant que telle au début des années 1970, elle est particulièrement importante puisqu'elle introduit le concept de *danse-théâtre* qui est encore d'actualité pour les chorégraphes des années 1990-2000.²⁶

Nous pouvons alors nous attendre à ce que les figures féminines révolutionnaires pour le monde chorégraphique soient beaucoup citées, mises à l'honneur, et reprises par d'autres chorégraphes. Cependant, malgré une présence féminine significative dans la danse, ce sont des artistes très majoritairement de sexe masculin qui constituent l'avant-garde de la danse contemporaine en France dans les années 1990. La démocratisation de la danse chez les hommes dans l'art éclipse par la même occasion les figures féminines, contrastant avec la dénonciation des schémas patriarcaux et systémiques au même moment. Le constat est que les hommes chorégraphes ont souvent été perçus comme les principaux innovateurs, associant leur travail à une remise en

24 Mathilde Monnier, entretien mené par Ariane Chottin et Floriane Laurichesse, « Un art du lien », *Vacarme*, n°85, 2018/4, p. 40-50. Consulté en ligne : https://shs.cairn.info/article/VACA_085_0040, le 30 mai 2025.

25 Aurore Després, « *Showing re-doing* : logique des corps-temps dans la danse-performance », dans DESPRÉS, Aurore (dir.), *Gestes en éclats : art, danse et performance*, Dijon, Presses du réel, 2016, p. 372.

26 INA, « Pina Bausch, la révolutionnaire de la danse », *INA éclaire l'actu*, mis à jour le 1er juillet 2019. Consulté en ligne : <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/pina-bausch-la-revolutionnaire-de-la-danse>, le 23 mars 2025.

question des normes établies. Nous le remarquons avec Jérôme Bel, quand il réalise la danse performative *The Show Must Go On* en 2001, présentée l'année suivante au Centre Pompidou. Il y déconstruit la notion de la danse pour le public en dégagant le plateau pour mettre en avant les éléments constitutifs de la société de consommation (Fig. 1). Il est alors présenté comme un innovateur qui permet d'appréhender différemment le monde de la danse et de ses possibles, et reconnu par la critique pour cela²⁷.

Ainsi, le regard est biaisé, puisque concentré sur l'*entre soi* de la chorégraphie masculine. Cette perception conduit alors à une valorisation disproportionnée de l'expérimentation masculine. Ce sont eux les innovateurs, les pionniers, ce qui confirme en partie pourquoi les chorégraphes masculins sont une majorité à être nommés aux postes directionnels. Il importe de souligner que ce biais de reconnaissance n'est pas seulement le fruit d'une inégalité d'accès aux ressources, mais d'une logique d'entre-soi structurée. Les artistes masculins se co-légitiment mutuellement par leurs références croisées, leurs citations réciproques et leur présence commune dans les mêmes réseaux critiques et institutionnels. C'est ce que démontre Hélène Marquié, spécialiste de la danse et des études de genre, lorsqu'elle observe que les chorégraphes revendiquant une réflexion sur le genre forment une communauté « particulièrement homogène quant aux références invoquées », ayant travaillé dans les mêmes compagnies dans les années 1980-1990 et se référant souvent les uns aux autres²⁸. Cette homogénéité du groupe contribue à consolider leur légitimité institutionnelle, tout en excluant de fait les femmes de ces dynamiques de co-construction de la reconnaissance.

27 Elisa Chalayek, « La danse à l'œuvre en France : quelles politiques de médiation culturelle ? », *op. cit.*

28 Hélène Marquié, « Jeux de genre(s) dans la danse contemporaine », *Journal des anthropologues*, 124-125 | 2011, p. 287-309.



Figure 1 : Jérôme Bel, *The Show must go on*, présenté au Centre Pompidou, du 4 au 6 décembre 2002.

Enfin, il faut noter le tournant des directions des années 2000 où une masculinisation des directions s'observe. Certes il existe toujours des directions féminines comme celle du CNDC lorsqu'Emmanuelle Huynh y est nommée en 2004. Pour autant, leur présence ne permet pas d'affirmer qu'il y a une volonté institutionnelle de faire changer les rapports de force et de parité, puisqu'au contraire elles sont moins nombreuses. La direction d'Emmanuelle Huynh, par exemple, est directement liée à la reconnaissance institutionnelle de la danse conceptuelle, largement performative. Pour autant, elle ne reflète pas une volonté de rééquilibrer la place des femmes dans les directions d'institutions, d'ouvrir consciemment une place aux directions féminines.

MC 14/22 (Ceci est mon corps), réalisée en 2001 par le chorégraphe Angelin Preljocaj alors qu'il est directeur du Ballet Preljocaj – CCN d'Aix-en-Provence, illustre bien cette tendance. Dans cette pièce, le chorégraphe fait intervenir douze danseurs masculins de la compagnie en s'inspirant de la version de saint Marc de la Cène dans la Bible : « Prenez, mangez, ceci est mon corps ». Avec eux, il explore les thèmes de la corporéité et de la spiritualité en mettant en scène des interactions physiques intenses entre les interprètes (Fig. 2).



Figure 2 : Angelin Preljocaj, *MC 14/22 (Ceci est mon corps)*, Création 2001.

La pièce se distingue par son ritualisme brut et son dépouillement scénique. Six tables métalliques deviennent à la fois des autels, étales de dissection et espaces de confrontation physique (Fig. 3). Les interactions entre les danseurs alternent empoignades, chutes et portés. Elles évoquent autant des luttes primitives que des gestes sacrés. Ces interactions créent une dialectique qui oscille entre violence et spiritualité. Ainsi, ce travail se centre sur les notions de force, de vulnérabilité et de communication entre hommes²⁹. Ici, plutôt que de déconstruire les normes de genre, Angelin Preljocaj essentialise la corporéité masculine pour en révéler les tensions internes. Même si ici, les artistes masculins n'excluent pas volontairement les femmes, c'est l'effet qui se produit.

²⁹ Ballet Preljocaj, *MC 14/22 (Ceci est mon corps)*, *MC 14/22 (Ceci est mon corps)* – Preljocaj, Consulté en ligne : <https://preljocaj.org/creation/mc-14-22-cest-mon-corps/>, le 17 avril 2025.

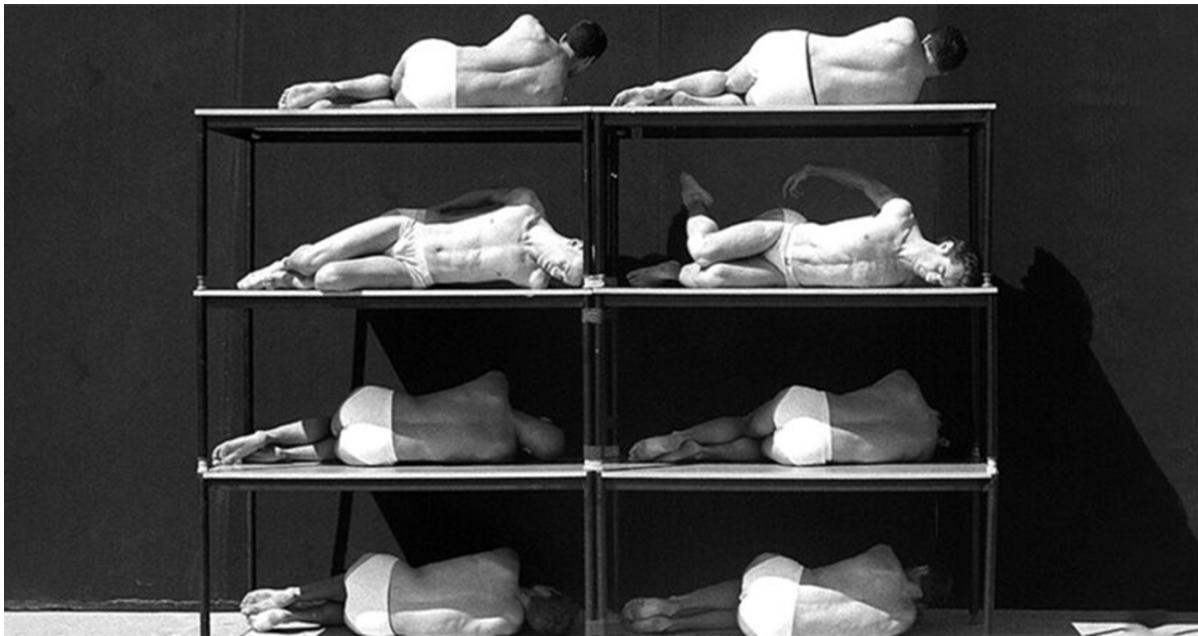


Figure 3 : Angelin Preljocaj, *MC 14/22 (Ceci est mon corps)*, Création 2001.

Sous couvert d'exploration des vulnérabilités masculines, la scène chorégraphique contemporaine reproduit des formes d'exclusion symboliques, en réservant l'espace de création et de réflexion à un cercle restreint d'hommes. Cette dynamique met en lumière la nécessité d'interroger la répartition des postes de direction, mais aussi les logiques de légitimation et de valorisation qui structurent le champ chorégraphique. Ce sont autant d'éléments qui freinent la reconnaissance des apports féminins et féministes dans la création contemporaine³⁰.

À l'image d'une recherche entre femmes, des recherches entre hommes se développent à côté d'une création majoritairement mixte. Il peut sembler paradoxal que la différenciation entre les sexes, y compris lorsqu'il s'agit de la remettre en cause, s'affirme en même temps que l'idée d'une plus grande égalité entre les sexes. Le résultat est que nous passons finalement assez peu par l'aspiration à une dimension a-genrée.³¹ Aussi, même si à première vue ces concepts ne sont pas réfractaires au féminisme, et paraissent même pouvoir s'allier avec, le concept du genre finit par éclipser la notion d'inégalités des femmes en occultant toute une partie des problématiques liées au genre. À cela, nous pouvons ajouter que, à l'image des sursauts antiféministes lors des avancées pour les droits LGBT, le sentiment de perte de masculinité et encore plus de virilité s'accompagne de sursauts conservateurs³². Ce paradoxe

³⁰ Reine Prat, *Exploser le plafond*, op.cit.

³¹ Pauline Boivineau, *Danse contemporaine, genre et féminisme en France (1968-2015)*, op.cit., p. 352.

s'exprime dans la manière dont la scène chorégraphique contemporaine aborde la question du genre. Alors même que le discours se veut inclusif et critique vis-à-vis des normes, il tend à maintenir, voire à renforcer la visibilité des catégories traditionnelles. Les initiatives artistiques qui explorent la masculinité ou la féminité aboutissent rarement à une véritable forme de neutralisation des différences. Au contraire, elles participent comme nous l'avons vu à la redéfinition de frontières symboliques. Chaque groupe y interroge ses propres codes, mais sans pour autant ouvrir un espace commun réellement dégenré. Si cette dynamique favorise l'apparition de nouveaux récits identitaires, elle laisse subsister la hiérarchie préétablie dans une société patriarcale.

Cette dynamique se retrouve dans la danse contemporaine où la pertinence d'une esthétique féministe est souvent minimisée ou déviée vers des thématiques plus neutres ou assimilables au discours dominant. L'une des barrières principales à la reconnaissance des chorégraphes féministes réside dans la lecture sexuée des pratiques chorégraphiques. Ce schéma est notamment mis en lumière par Sally Banes lorsque, dans un article en 1999, elle dénonce l'existence de ce *male gaze* qui minimise l'importance des femmes chorégraphes et de leurs innovations, les cantonnant à des expressions perçues comme « féminines », sexualisées et donc moins révolutionnaires³³. Cette perception a mené, comme nous l'avons vu, à une présence réduite des créatrices dans les programmations majeures, limitant leur influence sur l'évolution du paysage chorégraphique. Dans ce contexte, l'émergence de débats sur le genre peut avoir pour effet de déplacer l'attention des enjeux concrets d'inégalité vers des questionnements plus abstraits, voire esthétisants. La focalisation sur la performativité ou la fluidité des identités, bien qu'intéressante, a pu servir de prétexte pour éviter d'aborder de front les obstacles structurels rencontrés par les femmes dans le secteur. Ce glissement est d'autant plus marqué que la reconnaissance institutionnelle s'est souvent accompagnée d'une récupération des thématiques de genre, sans remise en cause profonde des apports de pouvoir.

Ainsi, il est important de souligner que le fait que les hommes s'interrogent sur la masculinité n'est pas le versant masculin d'un questionnement des femmes sur la féminité. Ceci car les femmes sont socialement plus sexualisées que les hommes. Cette lecture sexuée des pratiques chorégraphiques contribue à la marginalisation des créatrices, ce qui minore l'impact de leurs messages. Leur présence dans les programmations majeures demeure réduite, cel limite leur

³² *Ibid*, p. 349.

³³ Sally Banes, « Dancing Women : Female Bodies on Stage », dans *Dance Research Journal*, vol. 31, n°2, Congress on Research in Dance, 1999, p. 117-122.

influence sur l'évolution du paysage chorégraphique.³⁴ Il faut d'ailleurs attendre le tournant des années 2000 pour que la parole des artistes et des relais médiatiques fassent de la danse un lieu de débat féministe, et que, par la suite les premiers rapports institutionnels sur l'égalité hommes-femmes dans le domaine artistique mettent en évidence les inégalités.³⁵

Pourtant, l'enjeu de la déconstruction des rapports hiérarchiques ne signifie pas une « renonciation » à la masculinité. Que celle-ci soit une spécificité au même titre que la féminité en fait un enjeu féministe. Chercher à comprendre cette masculinité permet d'approcher les mécanismes de domination et d'en interroger les valeurs. Christian Bourigault, quand il s'intéresse à « l'être homme », cherche à interroger et déconstruire les stéréotypes autour du genre. Dans *Masculin pluriel*, créée en 2002, il met en scène des hommes confrontés aux images traditionnelles du guerrier ou du prince charmant (Fig. 4). Selon lui, l'homme est *tenaillé entre la simplicité d'une évidence et la complexité de la construction d'une identité*³⁶.



Figure 4 : Christian Bourigault, Cie de l'Alambic, *MASCULIN PLURIEL*, @ Fabrice Ménier.

34 Delphine Guillaume, *Les femmes dans la danse contemporaine Incorporation, des normes et discriminations de genre*, mémoire de master, université d'Angers, 2022, sous la direction de Chloé Langeard, p.58-59.

35 Pauline Boivineau, « La danse contemporaine : un « espace de la cause des femmes » ? », *op. cit.*, p. 113.

36 Le Monde, *L'Homme qui danse*, publié le 25 février 2005. Consulté en ligne : https://www.lemonde.fr/vous/article/2005/02/25/l-homme-qui-danse_399479_3238.html, le 21 avril 2025.

De plus, à travers sa participation au documentaire *L'Homme qui danse*, réalisé par Valérie Urréa et Rosita Boisseau en 2004, il participe à l'exploration de la construction du genre dans la danse contemporaine. Ce film, qui réunit des extraits de pièces et des entretiens avec les chorégraphes masculins Angelin Preljocaj, Christian Bourigault, Dimitri Chamblas, Alain Buffard..., démantèle les stéréotypes associés aux rôles masculins et féminins. Christian Bourigault, à travers ses projets, entend déconstruire le stéréotype des hommes agissants et des femmes pensantes.³⁷ Ce positionnement artistique ne se limite donc pas à une simple introspection de la masculinité. Le chorégraphe s'inscrit dans une démarche critique essentielle au féminisme contemporain. La compréhension des mécanismes de la domination masculine et la remise en question des modèles traditionnels de virilité sont ici utilisées comme des leviers pour faire évoluer les rapports de pouvoir au sein du champ chorégraphique. Les œuvres de Christian Bourigault, tout comme sa participation au documentaire *L'Homme qui danse*, témoignent d'une volonté de rendre visibles la pluralité des identités masculines et la complexité de leur construction. En même temps, il dénonce la binarité, restrictive, qui structure la représentation des genres sur scène. Cette démarche contribue à ouvrir la réflexion sur la possibilité d'un espace artistique où la masculinité ne serait plus synonyme de domination. Elle deviendrait un objet d'analyse, de doute et de transformation.

L'analyse des œuvres et des discours montre ainsi que les mécanismes d'invisibilisation ne sont pas seulement subjectifs ou esthétiques. Ils se retrouvent également dans les constats formulés plus tard par les rapports institutionnels, qui donnent une visibilité chiffrée à des inégalités longtemps restées diffuses.

b) Une prise de conscience institutionnelle tardive

Ce sont autant de constats qui montrent un questionnement lent, en marge des institutions, puisqu'il faut attendre 2006 pour qu'un premier rapport remette en cause ce fonctionnement. Il s'agit de Reine Prat, Inspectrice générale de la création, des enseignements artistiques et de l'action culturelle, qui formule ces constats alors qu'elle est chargée de mission auprès du directeur pour l'égalité homme/femme dans les arts du spectacle à la DMDTS. En effet, celle-ci dénonce des inégalités profondes et persistantes dans le milieu. Les principales sont, comme nous l'avons observé, la sous-représentation des femmes dans les postes de

³⁷ Pauline Boivineau, *Danse contemporaine, genre et féminisme en France (1968-2015)*, op. cit., p. 353.

direction, de programmation et de création ; mais aussi les disparités salariales et les accès inégaux aux moyens de production, de subvention et aux réseaux professionnels. Reine Prat souligne, dès 2006, que le monde de la culture, malgré un discours valorisant la diversité, demeure largement dominé par des hommes, blancs, issus de classes moyennes et supérieures. Le second rapport doit attendre 2009. Malgré la volonté apparente d'une parité hommes / femmes au niveau des directions artistiques et administratives, les inégalités restent très présentes : en 2006, treize femmes étaient directrices de scènes nationales, soit un taux de féminisation d'à peine 19 %.³⁸ Nous constatons bien à cette remise en question tardive que les inégalités sont passées sous silence, et ont longtemps été occultées. Ce taux de féminisation particulièrement faible est en décalage flagrant avec les discours institutionnels sur la parité³⁹. Il met en lumière la persistance des mécanismes d'exclusion.

L'absence de prise en compte de la question du genre dans les statistiques officielles jusqu'en 2006 témoigne d'une invisibilisation prolongée de ces enjeux. Ainsi, l'accès des femmes aux postes de direction reste exceptionnel, ce qui contribue à renforcer leur marginalisation et à limiter leur influence sur les politiques culturelles nationales.

La publication du premier rapport est également l'occasion de remarquer qu'aucune femme ne figurait au programme du festival d'Avignon à l'occasion de son 60e anniversaire en 2006, signe d'une véritable négligence de la question de parité. A ce constat, nous pouvons ajouter que sur 884 spectacles présentés depuis la création du festival, seuls 60, soit moins de 7 %, étaient l'œuvre de femmes. Cela alors qu'une majorité du public de cette période était féminin, avec 59 % de spectatrices⁴⁰. Ce constat saisissant entre la composition du public et la représentation des femmes dans la programmation artistique révèle un déséquilibre structurel. L'absence totale de femmes lors d'une édition anniversaire d'un festival aussi emblématique que celui d'Avignon ne peut être interprétée que comme le symptôme d'une négligence institutionnelle profonde. Sur la durée, la très faible part de spectacles créés par des femmes démontre que l'accès aux moyens de production et à la reconnaissance artistique demeure

38 Durand Michèle, Sartori Sandrine, *Analyse du fonctionnement et de l'activité des scènes nationales en 2005*, bureau CAA3 - Octobre 2006.

39 Nous pouvons par exemple citer comme mesure la Charte de l'égalité, créée en 2004 afin de promouvoir l'égalité entre les sexes sur cinq axes : parité politique et sociale, égalité professionnelle, égalité en droit et en dignité.

40 Pauline Boivineau, « Plafond de verre dans le champ chorégraphique : à la recherche des femmes... », *op. cit.*

largement inégalitaire. Ce paradoxe, où les femmes constituent la majorité du public mais restent quasi absentes de la création programmée, souligne l'urgence d'une transformation des pratiques et d'une véritable ouverture à la diversité des voix artistiques.

Reine Prat reprend ce constat, de manière plus virulente, en 2021. Elle explique qu'elle a « montré en 2006 comment se fabriquent les successeurs de ceux qui dirigent les institutions culturelles, par un système de clonage qu'on désigne sous le terme plus anodin de « cooptation ». S'immiscer dans cette chaîne de transmission quand on est « autre » relève de l'exploit et suppose, la plupart du temps, qu'on se soit grimé.e en « même », qu'on se soit « blanchi.e » ou « masculinisé.e » ». Ce passage met en évidence un paradoxe central. La culture, souvent perçue comme un espace d'émancipation et de diversité, fonctionne en réalité selon des logiques patriarcales d'exclusion et de reproduction sociale. Ce constat reprend directement les observations de Linda Nochlin qui démontre que la question n'est pas celle d'un manque de génie féminin, mais celle des conditions institutionnelles qui rendent l'excellence plus difficile d'accès pour les femmes. L'exclusion ne découle pas seulement d'une sous-représentation quantitative, mais d'une structuration durable des conditions de formation, de légitimation et de transmission des savoirs. Ainsi, ce sont les mêmes profils qui ont accès aux espaces de pouvoir et qui reproduisent eux-mêmes les inégalités.⁴¹ L'institution culturelle ne fonctionne donc pas comme un espace neutre de sélection fondé sur le mérite, mais comme un système de reproduction symbolique et sociale qui naturalise la domination en la présentant comme une évidence professionnelle.

Le constat est d'autant plus visible lorsqu'il s'agit d'accéder à des postes importants. S'il y a plus de danseuses que de danseurs, les proportions commencent à s'inverser quand il s'agit d'accéder aux moyens de production et à la diffusion⁴². Selon le Haut Conseil à l'Égalité entre les femmes et les hommes, 41 % des aides ont été attribuées à des chorégraphes femmes en 2003 et 2004. Cependant, entre 2013 et 2017, elles ne représentaient plus que 37 % des actifs du secteur, ce qui signifie que les inégalités augmentent. Par ailleurs, entre 2000 et 2010, seulement 4 % des lauréats du Prix Benois de la danse étaient des femmes. Nous constatons

41 Linda Nochlin, « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? », dans *Femmes, art et pouvoir et autres essais*, trad. de l'anglais par Margot Rietsch, Paris, Thames & Hudson, 2021, p. 201-240.

42 Dans son rapport sur *L'égalité femmes-hommes dans les directions des Centres chorégraphiques nationaux* de 2023, l'ACCN précise bien que l'omniprésence des femmes dans le monde de la danse n'est pas gage d'égalité. Au contraire, c'est comme si l'essentialisation de la danse comme art féminin en faisait un espace exempt de discriminations.

donc que la segmentation des marchés de la création chorégraphique est largement sexuée.⁴³ Le faible accès des femmes aux postes de direction dans les institutions chorégraphiques révèle une structuration genrée du pouvoir, renforcée par des logiques de recrutement. Cette évolution des chiffres met en évidence un phénomène d'éviction progressive des femmes à mesure que l'on s'élève dans la hiérarchie. Alors que la base du secteur demeure très féminisée, l'accès aux ressources reste majoritairement masculin. Cette dynamique n'est pas uniquement le reflet d'une inégalité d'opportunités. Elle met en lumière un système de valorisation et de légitimation qui tend à privilégier les parcours masculins. Comme en témoignent les chiffres relatifs au Prix Benois de la danse, distinction internationale de premier plan, les femmes chorégraphes ont beaucoup de difficulté à accéder à une visibilité et à une reconnaissance équivalentes à celles de leurs homologues masculins, malgré leur présence massive sur le terrain (Fig. 5).

MAISON DE LA DANSE – Lyon – 1980 à 2010 (883 spectacles)	27.3 % de femmes programmées	53.1 % d'hommes programmés
MONTPELLIER CCN et festival – 1981 à 2010 (1300 Spectacles)	28.4 % de femmes programmées	49.8 % d'hommes programmés
MONTPELLIER festival – 2010 à 2020	22 % de femmes programmées	62.5 % d'hommes programmés

Figure 5 : Asymétrie des genres dans les diffusions, @ Pauline Boivineau.

Ainsi, bien qu'une réelle parité des artistes existe⁴⁴, dans les faits, peu de femmes chorégraphes accèdent aux directions. La « fameuse » présence des femmes danseuses occulte la répartition des moyens de production, des subventions, de la diffusion et permet de mieux expliquer la longue absence de perception des inégalités de genre dans le champ chorégraphique. Cette division entre hommes et femmes est même radicale au niveau de l'Examen d'Aptitude Technique (EAT) exigé pour devenir professeur de danse. En effet, l'EAT repose sur une épreuve de sélection qui évalue la maîtrise technique et artistique du candidat à partir de variations imposées par l'institution. Dans le cas de la danse classique, ces variations demeurent explicitement différenciées selon le sexe, mais également dans les danses contemporaines et

43 Pauline Boivineau, « Plafond de verre dans le champ chorégraphique : à la recherche des femmes... », *op. cit.*

44 Le DEPS observe que « les femmes accèdent aussi largement que les hommes aux positions de conception et d'encadrement artistique : une danseuse sur cinq a déclaré avoir exercé principalement la fonction de chorégraphe dans les douze mois précédant l'enquête, soit une proportion équivalente à celle des danseurs ».

jazz, même si des alternatives unisexes existent pour ces danses⁴⁵. Il présente ainsi des variations imposées distinctes pour les hommes et les femmes, reflétant une division basée sur le genre.⁴⁶ Si cette différenciation peut être justifiée historiquement en danse classique, construite sur une construction des rôles selon les sexes, elle est également appliquée en danse contemporaine. Or, la danse contemporaine ne reposant pas sur des rôles de genre aussi définis, la mise en place de variations spécifiques pour chaque sexe dans l'EAT n'y a pas de réelle justification pédagogique⁴⁷. Ce maintien de critères différenciés dans les examens professionnels, même dans des disciplines qui revendiquent l'émancipation des corps et des identités, prolonge et naturalise la division sexuée du travail artistique. Il contribue à perpétuer une vision essentialisée des capacités et des rôles, freinant l'émergence de parcours atypiques ou hybrides. En ce sens, la persistance de ces normes dans la formation et la certification participe à la reproduction de schémas d'exclusion plus large. En effet, les normes limitent la diversité des profils qui accèdent à l'enseignement ou à la direction artistique. Cette situation interroge la capacité du secteur chorégraphique à se réinventer et à ouvrir ses structures aux dynamiques contemporaines d'égalité et de pluralité.

Par conséquent, il y a moins d'endroits sur le territoire où une vision féminine et potentiellement féministe de la danse peut se donner à voir. Cette situation limite la diversité des modèles proposés et perpétue l'idée d'une gouvernance artistique encore largement dominée par les hommes.⁴⁸ L'analyse de Reine Prat invite à dépasser les discours pour interroger concrètement les mécanismes d'accès au pouvoir et à la reconnaissance. L'objectif est d'œuvrer pour une réelle ouverture à la diversité, qui ne se limite pas à une simple question de l'image, mais touche au cœur même des pratiques institutionnelles.

Ainsi, malgré les avancées institutionnelles, la danse performée reste un domaine où les femmes ont moins accès aux postes de pouvoir. Les directions des CCN et les programmations des grands festivals sont majoritairement confiées à des hommes, limitant de ce fait la mise en

45 Ministère de la Culture, « Diplôme d'État de professeur de danse - Examen d'Aptitude Technique (EAT) », en ligne, consulté le 5 mai 2026, <https://www.culture.gouv.fr/thematiques/danse/enseignement-formation-et-metiers/diplome-d-etat-de-professeur-de-danse-examen-d-aptitude-technique-eat>

46 Pauline Boivineau, *Danse contemporaine, genre et féminisme en France (1968-2015)*, op. cit., p. 353.

47 Marie Ananda Gilavert, « L'Examen d'Aptitude Technique en danse contemporaine : une épreuve différenciée selon les sexes », *Recherches en danse* [En ligne], n°3, 2015, mis en ligne le 19 janvier 2015.

48 Pauline Boivineau, *Danse contemporaine, genre et féminisme en France (1968-2015)*, op. cit., p. 238-240.

avant de thématiques féministes. Seules les directions des CCN de Grenoble, La Rochelle, Le Havre, Rennes, Tours et surtout Orléans accueillent majoritairement des chorégraphes femmes. Ces centres ont eux-mêmes une majorité de femmes à leur tête : cinq directrices, pour un directeur. Une majorité de compagnies dirigées par un homme sont donc soutenues par les CCN.⁴⁹ Alors que les années 1990 semblaient ouvrir la voie à une plus grande parité dans les directions artistiques, un recul s'observe au contraire dès les années 2000, avec une diminution du nombre de femmes nommées à des postes de direction (Fig. 6). Même si, nous l'avons vu, les chorégraphes mises en avant dans ces années s'inscrivent en majorité dans un féminisme intersectionnel. Ainsi, malgré la signature de chartes, la réalité des nominations reste largement défavorable aux femmes, qui demeurent minoritaires dans les processus de création.

⁴⁹ *Idem*, p. 244.

Ville	date de création du CCN et intégration des cics implantées	directions avant 2005 si différentes	directions en 2005	direction en 2013
Aix-en-Provence	1996		Angelin Preljocaj	Angelin Preljocaj
Angers	1984	M.Reilhac (84-87), N.Croquet (88-91), Bouvier-Obadia (93-2003)	Emmanuelle Huynh	Robert Swinston
Belfort	1990		Odile Duboc	Joanne Leighton
Biarritz	1998		Thierry Malandain	Thierry Malandain
Caen	1984	Q.Rouiller (84-88), K.Saporta (88-04)	Fattoumi-Lamoureux	Fattoumi-Lamoureux
Champigny	1989-1994	A. Preljocaj		
Créteil	1984	M.Marin (84-97) (CCN en 1990)	Montalvo - Hervieu	Mourad Merzouki
Grenoble	1984	J.C Gallotta	Jean-Claude Gallotta	Jean-Claude Gallotta
La Rochelle	1986	B.Lefèvre (78-85)	Régine Chopinot	Kader Attou
Le Havre	1986	Bouvier/Obadia(86-93) - Raffinot (93-98)	Hervé Robbe	Emmanuelle Vo-Dinh
Marseille	1984	R. Petit (72-97) M.C Pietraqalla (98-2004)	Frédéric Flamand	Frédéric Flamand
Montpellier	1984	D.Baqouet (82-93)	Mathilde Monnier	Mathilde Monnier
Mulhouse	1985	J.Savelli (95-90), J.P Gravier (90-97) / Ballet de l'Opérar nat. Du Rhin en 98	Bertrand d'At	Bertrand d'At
Nancy	1988	P.Dupont (88-90), P.Lacotte(91-99), F.Adret (99-2000)	Didier Deschamps	Petter Jacobsson
Nantes	1992		Brumachon Lamarche	Brumachon - Lamarche
Nevers	1985-1994	A-M Reynaud		
Orléans	1995		Josef Nadj	Josef Nadj
Rennes	1984	G. Caciuleanu (78-93), B.Montet/ C.Diverres (94-98)	Catherine Diverres	Boris Charmatz
Rillieux-la-Pape	1998		Maquy Marin	Yuval Pick
Roubaix	1985	A. Cata (83-90), J-P. Comelin (91-93), M. Delente (95-2003)	Carolyn Carlson	Carolyn Carlson
Toulouse	1984-1992	J. Russillo (1992: devient CDC)	devenu CDC	CDC
Tours	1989	D. Larrieu (94-2003)	Bernardo Montet	Thomas Lebrun

Figure 6 : Les directions des CCN jusqu'en 2013, @ Pauline Boivineau.

De fait, les années 1990 sont celles d'une crise de sens, force est de constater que les figures tutélaires sont des hommes, que cela concerne l'esthétique ou les directions d'institutions. Jérôme Bel, Xavier Leroy ou Alain Buffard sont les figures-effigies de cette postmodernité.⁵⁰ Le groupe des chorégraphes des années 2000, relayé par une critique spécialisée, a en réalité contribué à diffuser des définitions du concept de genre plutôt réfractaires au féminisme, et surtout centrées sur des questions de sexualités et des questions identitaires. La médiatisation du concept de genre s'est faite aux alentours de 1995, par la multiplication de performances et de spectacles au sein d'une avant-garde de la danse contemporaine constituée d'artistes très majoritairement de sexe masculin, fortement

50 Pauline Boivineau, « Plafond de verre dans le champ chorégraphique : à la recherche des femmes... », *op. cit.*

influencée par les théories états-uniennes, *queer* ou *french theory*. Nous retrouvons des noms comme Alain Buffard, Jérôme Bel, Boris Charmatz, Christophe Haleb, avec quelques femmes comme Cécile Proust, qui demeurent à la marge du réseau constitué par les artistes et critiques de cette mouvance. Une des principales idées reçues de ce mouvement consiste à dire que l'homme qui danse abandonne les caractéristiques de la masculinité. Or, rien n'est moins sûr et la création d'un entre-soi, entre hommes, montre bien la recherche d'un « en commun » partagé. Ce phénomène d'entre-soi masculin est particulièrement visible dans la constitution des réseaux artistiques et critiques. Il contribue à la marginalisation des femmes, même au sein des courants se réclamant de la déconstruction des normes de genre. Les thématiques abordées, souvent centrées sur la masculinité, la sexualité ou l'identité, restent portées par des figures masculines. Cela limite la pluralité des points de vue et la visibilité des artistes femmes. Ce dispositif de légitimation circulaire génère une sorte de double dispositif, où la performance spectaculaire et la performativité du discours se conjuguent pour créer l'illusion d'une subversion. Les hiérarchies demeurent alors structurellement reconduites. C'est précisément parce que ces artistes revendiquent bruyamment la déconstruction des normes que leur reproduction des rapports de domination passe inaperçue, voire se trouve légitimée. La dissymétrie s'exprime d'abord dans les corps en scène. Ce sont quasi exclusivement les hommes qui s'autorisent à performer le genre féminin, tandis que les femmes restent assignées à une féminité normée, sans que cette asymétrie ne soit jamais relevée ni problématisée⁵¹. L'entre-soi masculin ne renvoie donc pas seulement à une organisation où seuls des hommes sont présents, mais à une économie où les femmes, malgré leur présence physique sur scène, sont systématiquement reléguées au statut d'objets d'observation plutôt que de sujets créateurs.

Aussi, plusieurs facteurs entrent en jeu dans la sous-représentation de femmes aux postes décisionnels en France dans le monde chorégraphique. Et, si elle est dénoncée institutionnellement tardivement, avec le premier rapport sur l'égalité homme-femme dans le milieu artistique en 2006, la question du genre n'est pas la seule à interpeller. En France, Reine Prat souligne l'élargissement du chantier « égalitéS » à de nouvelles problématiques, les autres types de discriminations, essentiellement liées aux patronymes et aux couleurs de peau⁵² et

51 Hélène Marquié, « Jeux de genre(s) dans la danse contemporaine », *op. cit.*

52 Reine Prat, Mission pour l'égalité et contre les exclusions, Rapport d'étape n° 1, « Pour une plus grande et une meilleure visibilité des diverses composantes de la population française dans le secteur du spectacle vivant - Pour l'égal accès des femmes et des hommes aux postes de responsabilité, aux lieux de décision, à la maîtrise de la représentation », juin 2006 ; PRAT Reine, Mission pour l'égalité et contre les exclusions, Rapport d'étape n° 2, « Arts du spectacle - Pour l'égal accès des femmes et des hommes aux postes de responsabilité, aux lieux de

pose l'intersectionnalité comme une nécessité⁵³. Ici encore, l'analyse de Reine Prat rappelle que la question des inégalités dans la danse contemporaine ne saurait se limiter à la seule dimension du genre. L'accès au pouvoir artistique et institutionnel est également conditionné par d'autres facteurs discriminants, parmi eux, l'origine sociale, ethnique ou culturelle. L'introduction de l'intersectionnalité dans les débats permet de prendre la mesure de la complexité des obstacles rencontrés par les artistes minorisé.e.s et de souligner l'insuffisance des politiques publiques qui se contentent d'aborder l'égalité sous l'angle seul du rapport hommes-femmes. Cette ouverture du champ d'analyse invite à repenser en profondeur les critères de légitimation et les modes de sélection dans les institutions chorégraphiques, afin de garantir une véritable diversité des profils et des esthétiques.

En somme, malgré une présence minoritaire mais réelle de femmes aux directions, les mécanismes structurels et culturels perpétuent une domination masculine. Alors, une partie du problème est restée ignorée pendant une quinzaine d'années sous couvert d'un flou dans la répartition des moyens pour réussir et être visible. La reconnaissance des inégalités et les mesures correctrices tardives montrent que la danse, bien qu'espace de performance et d'expression, reste marquée par des logiques de pouvoir genrées. Face à ce constat, il paraît intéressant d'étudier les directions féminines du milieu, afin de déterminer comment elles participent à la création artistique, quelles sont leurs limites et quels sont leurs axes de travail et les messages qu'elles déploient.

décision, aux moyens de production, aux réseaux de diffusion, à la visibilité médiatique – De l'interdit à l'empêchement », mai 2009, p.35.

⁵³ Pauline Boivineau, *Danse contemporaine, genre et féminisme en France (1968-2015)*, op. cit., p. 368.

1.2. Des politiques culturelles féminines pour un message féministe ?

Ce constat établi, nous pouvons étudier en détail des exemples de directions féminines, pour comprendre les politiques qu'elles mettent en place, et quels rôles elles peuvent jouer à la tête d'établissements nationaux. Ces directrices de centres chorégraphiques appartiennent à la nouvelle génération de chorégraphes des années 1990, qui commencent nouvellement à travailler en association avec les politiques culturelles françaises.

Pour rappel du contexte dans lequel leurs directions s'inscrivent, ce mouvement de démocratisation est accompagné de plusieurs mesures concrètes pour soutenir la danse contemporaine, et en particulier les chorégraphes féminines. Effectivement, en France, les années 1990 sont contemporaines d'une troisième vague de féminisme qui questionne entre autres la parité hommes-femmes dans les assemblées élues.⁵⁴ Cette contestation touche notamment les politiques culturelles. Suivant cette dynamique, les figures des femmes sont revalorisées. Cela passe aussi par la prise de conscience de la nécessité d'une plus grande parité dans des postes de direction. Ainsi, et malgré les inégalités genrées et structurelles mises en avant lors de la première sous-partie, plusieurs femmes sont nommées à la tête de centres chorégraphiques. Ces nominations, bien que non paritaires, marquent une évolution dans la reconnaissance de leur rôle au sein du paysage de la danse.

a) Le corps comme espace de déconstruction des normes de genre

Régine Chopinot compte parmi les premières à avoir un rôle influent au sein de l'institution chorégraphique. Nommée dès 1986 directrice du Centre chorégraphique national de Poitou-Charentes à La Rochelle, qui devient en 1993 le Ballet Atlantique-Régine Chopinot (BARC), elle dirige le centre jusqu'en 2008 puis crée sa propre compagnie : *Cornucopiae-the independent dance*⁵⁵.

Si son champ de travail est très vaste et multiforme, la chorégraphe exprime rapidement la volonté d'une émancipation par rapport aux contraintes sociétales. Régine Chopinot explique

⁵⁴ Florence Rochefort, Michelle Zancarini-Fournel, « Du féminisme des années 1970 aux débats contemporains », *op. cit.*

⁵⁵ Régine Chopinot, « Informations », site internet de Régine Chopinot, [en ligne], <https://www.reginechopinot.net/informations>, consulté le 8 avril 2026.

avoir choisi La Rochelle parce que c'était un endroit où il lui était donné de pouvoir travailler dans « un espace ouvert sur la mer, sans limite, sans barrière, où l'on peut se projeter loin et c'est une sensation fondamentale pour un artiste en recherche »⁵⁶. La liberté est très présente dans son discours et est un élément clé à mettre en regard avec les projets que la chorégraphe dirige au BARC. Pour autant, si la notion de liberté individuelle est développée par la chorégraphe, Régine Chopinot n'aborde pas, à première vue, la question spécifique de la condition des femmes dans la société.

Elle n'aborde donc pas frontalement, en tant que directrice du BARC, les problématiques de genre. Ainsi, elle n'amorce pas de changement structurel évident au sein de l'institution chorégraphique à la suite de manifestes, ou de politiques ouvertement féministes.

Cependant, bien que la chorégraphe ne revendique pas une direction explicitement féministe, plusieurs des danses performatives qu'elle crée pendant sa direction au BARC reflètent des préoccupations liées aux questions de genre et à la représentation des femmes. Ainsi, à travers des projets qu'elle met en place au Ballet Atlantique-Régine Chopinot, elle explore l'identité et le corps. De fait, de 1983 à 1993, elle travaille déjà étroitement avec le couturier Jean-Paul Gaultier, connu pour ses créations défiant les normes de genre et explorant la fluidité entre les identités masculines et féminines. Cette collaboration permet d'introduire des costumes innovants dans ses spectacles, vecteurs de réflexions sur les stéréotypes de genre.

Nous pouvons détailler l'exemple de K. O. K. en 1988 (Fig.7). Cette représentation, voulue comme un tournoi de boxe, interroge la notion de violence et les stéréotypes de genre associés à la boxe, sport traditionnellement masculin. Tout est conçu comme un vrai match, avec différents rounds sur un ring et un arbitre. Le spectacle est lui-même construit comme un échange de coups de poing alternant avec des sections dansées inspirées des mouvements des boxeurs⁵⁷.

⁵⁶ Olivia Gesbert et Régine Chopinot, « Régine Chopinot : l'ADN de la danse », *Radio France*, juin 2021. Consulté en ligne : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-grande-table-culture/regine-chopinot-l-adn-de-la-danse-3037362>, le 13 mars 2026.

⁵⁷ Régine Chopinot, « KOK », *Régine Chopinot*, Consulté en ligne : <https://www.reginechopinot.net/actions/k-o-k>, le 30 mai 2025.

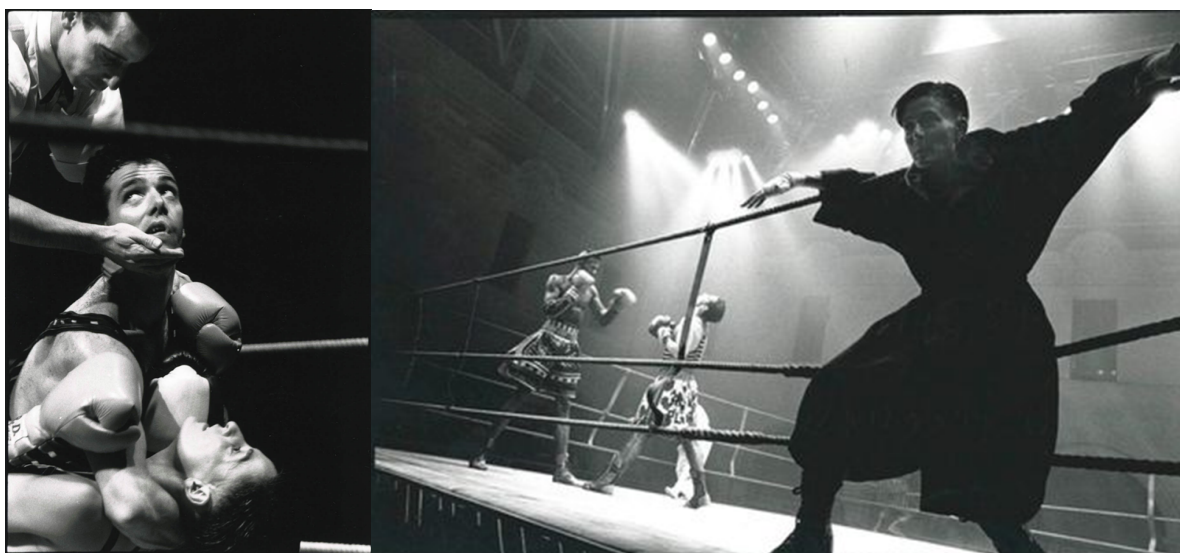


Figure 7 : Régine Chopinot, *K.O.K.*, 1988.

Le choix de la boxe, discipline historiquement masculine et codifiée, n'est pas anodin. Il permet d'emblée à la chorégraphe de déplacer les frontières entre performance sportive et expression artistique pour brouiller les attentes genrées liées au corps en mouvement. Un élément renforce cette volonté ; ce sont les tenues humoristiques conçues par Jean Paul Gaultier qui se distinguent dès l'arrivée des « boxeurs » sur le ring.⁵⁸ En effet, les interprètes créent un décalage par leurs costumes exubérants et surtout ironiques puisque, dans un milieu ultra codifié, ils jouent sur la fluidité des identités sexuelles (Fig. 8). Ces choix participent à l'évidence d'un brouillage des repères.

Conçus pour quatre interprètes-boxeurs et un comédien (Jean-Hugues Laleu), les combats de Poids chiche (R. Chopinot), Alonso Plumard (Joseph Lennon), Archie Black (Lee Black) et Boo Bull (Poonie Dudson) se succèdent en douze rounds, sur un ring tournant conçu par Marc Caro. Le tout est accompagné d'une bande son très soignée signée par André Serré où se greffent bruits de foule (huées, applaudissements...), de match (annonces, sifflets, arbitrages...), air de tango et musique lyrique, interprétée notamment par la soprano Marie Atget.

⁵⁸ Michel Chemin, *Régine Chopinot, Actions, K.O.K.*, Programme de la Maison de la culture de Loire-Atlantique, Nantes (mai 1989). Consulté en ligne : <https://www.reginechopinot.net/actions/k-o-k>, le 11 mai 2025.



Figure 8 : Régine Chopinot, K.O.K, 1988.

Régine Chopinot casse les codes de la boxe anglaise, après s'y être entraînée avec ses danseurs pendant deux ans. Elle mêle attitude de boxe, coups directs, uppercuts, esquives... avec des mouvements de danse. Elle incorpore alors la violence des combats à la légèreté et la fluidité souvent associées à la danse, mélangeant ce qui est dans les clichés un sport masculin et un sport féminin. En mêlant gestes de boxe et séquences dansées, Régine Chopinot confronte deux types de corporalité, l'un associé à la violence et l'autre à la grâce, et les fait dialoguer. Il reste alors le corps, libre, en construction, capable de choisir sa propre identité. Sortis d'un système binaire, les corps des interprètes incarnent des figures à la fois puissantes et vulnérables. Il ne s'agit pas d'une simple juxtaposition, mais d'une hybridation corporelle qui remet en question les normes sociales. À l'occasion de sa création suivante, « ANA » en 1990, Régine Chopinot dira dans la presse « Mes ballets étaient des bûchers où je brûlais ma danse. C'est la boxe qui m'a fait redécouvrir mon corps et le plaisir du mouvement... »⁵⁹. Ce propos souligne la centralité du corps dans sa démarche, non plus comme un simple vecteur d'expression, mais comme le lieu d'une transformation, voire de subversion des normes de genre. Elle confirme l'importance première du corps pour se mouvoir, bien au-delà de son identité sexuée.

Ce travail ressurgit en 2008 lorsque Régine Chopinot et le BARC du Centre chorégraphique national de La Rochelle donnent l'ensemble des costumes, réalisés à l'occasion de différents spectacles par le couturier Jean Paul Gaultier, au Centre national du costume de scène (CNCS) à Moulins et au Musée de la Mode et du Textile à Paris (Fig. 9). Quatre-vingts silhouettes, dont les créations ont accompagné chacun des spectacles de la chorégraphe⁶⁰, sont présentées dans

⁵⁹ Régine Chopinot citée par Brigitte Hernandez, « La brise Chopinot », *Le Point*, 5 novembre 1990, n° 946, p. 27.

le cadre de l'exposition « Jean Paul Gaultier – Régine Chopinot / Le Défilé ». Il s'agit d'un partenariat entre le musée des Arts Décoratifs et le CNCS. Présenté dans les deux institutions, ce spectacle mi-défilé, mi-ballet revient sur les quatorze ballets de Régine Chopinot et de Jean Paul Gaultier. En valorisant des pièces chorégraphiques à travers le prisme du costume, la chorégraphe souligne l'importance des apparences comme lieu d'expérimentation identitaire et politique. L'identité agit ici comme un vecteur primordial. Ici, ce n'est pas l'institution, mais l'individu qui est politique. De plus, la collaboration fait date dans l'histoire de la mode contemporaine en réconciliant une nouvelle génération de chorégraphes avec le costume de danse, réduit à sa plus simple expression depuis les années 1960.⁶¹



Figure 9 : Jean Paul Gaultier, Régine Chopinot, *Le Défilé*, du 22 mars au 23 septembre 2007.

Par son approche, Régine Chopinot travaille sur les questionnements identitaires. A la direction du BARC et avec des danseurs et chorégraphes associés, elle s'ancre dans l'idée d'un « devenir femme » rompant avec l'idée d'essence du féminin. Même si elle ne la cite pas, l'idée du « devenir femme » découle directement des écrits de Simone de Beauvoir et de son célèbre « on ne naît pas femme, on le devient ». La féminité n'est pas présentée comme relevant d'une essence naturelle, mais d'un long processus de fabrication sociale. Les femmes sont définies dans la société par la série de normes qui les constituent comme « Autre » dans un monde

60 Musée des Arts Décoratifs, *Jean Paul Gaultier / Régine Chopinot. Le Défilé*, du 22 mars au 23 septembre 2007, Paris, Consulté en ligne : <https://madparis.fr/jean-paul-gaultier-regine-chopinot-533>, le 14 avril 2025.

61 CNCS, *Jean-Paul Gaultier – Régine Chopinot : Le défilé*, Consulté en ligne : <https://madparis.fr/jean-paul-gaultier-regine-chopinot-533>, le 30 avril 2025.

organisé à partir d'un point de vue masculin. Face à ça, l'enjeu n'est donc pas de penser une identité féminine immuable, mais de comprendre comment les structures sociales produisent ces rôles différenciés, intériorisés, comme évident, en maintenant les femmes dans une position de subordination. Dans cette perspective, le devenir-femme ne renvoie pas à une vocation biologique, mais à une construction historique susceptible d'être défaite par l'émancipation et la reprise du soi comme sujet.⁶² Cette attention portée à la fabrication des identités trouve donc chez Régine Chopinot une traduction chorégraphique particulièrement nette. En effet, son travail ne représente pas l'idée d'une féminité arrêtée, mais explore au contraire des formes instables, mouvantes et continuellement rejouées.

Ainsi, en intégrant des éléments non conventionnels dans ses performances, elle ne renvoie pas à un modèle préétabli mais à un questionnement perpétuel du féminin. Son travail chorégraphique peut également se rapprocher des théories de Judith Butler qui affirme que le genre n'est pas une essence fixe mais une construction performative, soutenant l'idée que l'identité de genre est le résultat d'une répétition d'actes et de pratiques culturelles qui naturalisent des catégories telles que « femme » et « homme ».⁶³ Le genre exploré comme une performance devient alors une construction culturelle mouvante. Si ses œuvres ne livrent pas de message féministe explicite, elles posent une série de questions sur l'identité, le corps, le pouvoir et la représentation. Ces questions entrent en résonance avec les luttes féministes contemporaines par ces thématiques. Régine Chopinot s'inscrit alors dans les théories post-féministes des années 1990, qui mettent en avant l'idée d'une multiplicité des expériences féminines et d'un refus des définitions universalisantes du féminin.⁶⁴ En refusant les stéréotypes et en travaillant sur les marges de la norme, elle participe à une redéfinition du féminin dans l'art chorégraphique.

Cette vision, autour de l'identité, est exprimée dans les œuvres de beaucoup de chorégraphes des années 1990, et persiste dans les années 2000. Nous pouvons rapidement citer La Ribot, qui joue avec les représentations du corps féminin à travers une approche performative, Vera Mantero qui s'intéresse à l'identité et au corps, ou encore Eszter Salamon qui interroge les

62 Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe II, l'expérience vécue*, Paris, Gallimard, 2003.

63 Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, 1990.

64 Pauline Boivineau, « La danse contemporaine : un « espace de la cause des femmes » ? », dans PELLUS, Anne, *Danse et politique. Luttes, corporéités, performativités*, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2021, p. 107.

constructions de genre. Eszter Salamon, par exemple, met en scène des processus de transformation du genre. Ce faisant, elle brouille les frontières entre masculin et féminin, et refuse toute assignation fixe. Ses pièces, comme *What A Body You Have* ou *Reproduction* font du corps un espace d'expérimentation et de trouble. La pluralité des identités et la performativité du genre y sont explorées⁶⁵. Ces artistes s'inscrivent dans un mouvement plus large où les luttes féministes, marquées par le genre, s'ouvrent dans le même temps à d'autres combats et s'expriment de manière intersectionnelle.

b) Le corps comme espace politique : féminisme intersectionnel et dénonciation des violences structurelles

Nous pouvons développer le travail de Mathilde Monnier qui, en tant que directrice du Centre chorégraphique national de Montpellier de 1994 à 2013, puis du Centre national de la danse à Pantin de 2014 à 2019, œuvre pour le développement et la diffusion de la danse contemporaine en explorant, à travers ses projets, les dimensions sociales. Figure incontournable de la danse contemporaine, elle aussi développe une démarche ancrée dans une réflexion politique sur les corps, les normes sociales et les hiérarchies culturelles. Sa position de directrice au sein d'institutions publiques lui permet de faire émerger dans ce milieu des formes chorégraphiques critiques, souvent portées par un engagement féministe explicite.

Créée en 1993, juste avant sa nomination officielle à la tête du CCN de Montpellier, *Pour Antigone* a été une pièce déterminante dans son parcours et ses engagements futurs puisque cela a été, selon elle, son premier travail sur le sens, et non plus seulement sur la forme esthétique⁶⁶. Mathilde Monnier y aborde pour la première fois les tensions entre l'intime et le politique. La chorégraphe s'inspire pour cela du personnage d'Antigone. Ce n'est pas un choix anodin, Antigone est une figure tragique de la désobéissance féminine, reprise comme un symbole de résistance féminine face à l'autorité masculine en Europe⁶⁷. Elle y explore les liens

65 Hélène Marquié, « La scène du genre », dans BUSCATTO Marie (*et. all*), *Du genre dans la critique d'art*, Paris, Archives Contemporaines, 2017, p. 52-59.

66 Entretien avec Mathilde Monnier, Propos recueillis par Gérard Mayen, « Pour Antigone : c'est ainsi que les pièces vivent », dans *Midi Libre*, 4 Juillet 1999.

67 Antigone, fille d'Œdipe et de Jocaste, apprend que son frère Polynice n'a pas droit à une sépulture à sa mort, sur ordre de Créon, le roi de Thèbes et oncle d'Antigone. Refusant de laisser son frère sans sépulture, elle décide de braver l'interdiction royale et d'accomplir elle-même le rituel funéraire. Elle est arrêtée par les gardes et confrontée à Créon, qui tente de la raisonner mais, malgré les menaces et les arguments du roi, Antigone refuse de céder. La pièce se termine tragiquement par la mort d'Antigone, qui incarne le conflit entre la loi morale et la loi humaine.

entre l'intime et le politique, mettant en lumière des figures contemporaines de rébellion féminine à travers le personnage d'Antigone, traditionnellement perçue comme une figure de femme rebelle, défiant les autorités pour honorer son frère. Le choix de la figure d'Antigone n'est pas anodin. La figure traverse deux millénaires de reprises et de resignifications. Comme l'a développé George Steiner dans *Les Antigones* en 1984, elle est l'une des grandes figures archétypales de la résistance au pouvoir dans la tradition occidentale. Steiner rappelle d'ailleurs que l'héroïne de Sophocle était devenue, dès le XXe siècle, une référence débat politique, mais aussi des débats entre les générations, notamment entre la résistance et la collaboration, entre les hommes et les femmes occidentaux⁶⁸. Ainsi, ce que Steiner identifie comme une universalité du conflit Antigone-Créon (opposition de la loi humaine et de la loi divine, de l'autorité masculine et de la fidélité affective) est précisément ce qui rend la figure disponible pour une relecture féministe.

Dans *Pour Antigone*, Mathilde Monnier met en avant cette dimension en confiant le rôle d'Antigone à une danseuse qui exprime, à travers des mouvements anguleux et expressifs, la détermination et la résistance face aux normes imposées. Le langage chorégraphique utilisé est radical. Il oppose la fluidité classique à des gestes dissonants, irréguliers, qui matérialisent le conflit entre soumission et émancipation (Fig. 10). Ce choix formel incarne une rupture avec les canons dominants et propose un nouveau rapport au corps féminin. Il n'est ni idéalisé, ni sexualisé, mais revendiqué comme un sujet politique. Cette interprétation souligne la lutte des femmes pour leurs droits et leur autonomie, faisant écho aux revendications féministes contemporaines.

68 Bernard Sicot, « Les Antigones contemporaines (de 1945 à nos jours) », *Bulletin hispanique*, n° 113-2, 2011, p. 816-821. <https://journals.openedition.org/bulletinhispanique/1480>



Figure 10 : Mathilde Monnier, *Pour Antigone*, création au quartz de Brest, 1993.

Un autre élément fondamental de la pièce est qu'elle se caractérise par une collaboration entre des danseurs africains et occidentaux, intégrant et mélangeant des éléments de danses traditionnelles africaines et de danse contemporaine. Mathilde Monnier y fait dialoguer des formes chorégraphiques hétérogènes, issues de traditions culturelles diverses. Loin d'un métissage superficiel, cette rencontre met en tension les esthétiques sans les fusionner. En 1993, la chorégraphe s'est rendue au Burkina Faso pour découvrir des danses traditionnelles africaines, où elle a rencontré Salia Sanou et Seydou Boro, qui interpréteront la pièce. Sa volonté n'est alors pas celle d'enrichir un vocabulaire occidental, en exotisant les danseurs, mais de confronter deux systèmes de corps, deux épistémologies du mouvement, sur un pied d'égalité⁶⁹. La chorégraphe elle-même précise : « Je n'ai pas voulu travailler la question du métissage, seulement la poser sur le plateau sans la traiter. Ce qui se joue dans *Pour Antigone*, c'est le chemin de l'un vers l'autre. »⁷⁰

Cette approche remet en question les hiérarchies culturelles et artistiques héritées de la colonisation, en valorisant les expressions culturelles non occidentales. Ses travaux illustrent les revendications d'un féminisme mondial et intersectionnel, possible seulement depuis l'accès à un monde globalisé à la fin de la guerre froide. En intégrant des danseurs burkinabés tels que Salia Sanou, Seydou Boro, Blandine Yameogo et Balguissa Zoungrana, la chorégraphe promeut une vision décentralisée de l'art chorégraphique, reconnaissant la richesse et la légitimité des cultures africaines dans le paysage artistique mondial. L'œuvre a ainsi une dimension décoloniale, en rompant avec l'hégémonie des formes occidentales dans la danse contemporaine. La pièce, dès sa sortie, s'est d'ailleurs positionnée explicitement à l'encontre des courants de métissage artistique alors en plein développement, et tentait de défendre la naissance d'une danse africaine contemporaine qui ne se laissait pas récupérer et qui ne voulait pas s'identifier au métissage. Cette prise de position est notable car elle signale une conscience politique du risque de récupération que toute institution culturelle fait courir aux pratiques minoritaires : le « métissage » comme opérateur de neutralisation des différences⁷¹.

69 Philippe Lefait, *Interview de Mathilde Monnier*, Consulté en ligne : <https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00885/mathilde-monnier-au-travail.html>, le 3 mai 2026.

70 Interview avec Antoine Spire, « MONNIER Mathilde », *Antoine Spire*, Consulté en ligne : <https://www.antoinespire.com/monnier-mathilde>, le 1er avril 2026.

71 Mathilde Monnier, « une autre Antigone », *Mathilde Monnier*, septembre 2013. Consulté en ligne : https://www.mathildemonnier.com/fr/creations/une_autre_antigone, le 5 mai 2026.

Isabelle Launay, spécialiste des études en danse et de la postmémoire dans le Sud global, écrit en mai 1998 au sujet de la pièce :

La force du non d'Antigone, figure même de la désobéissance qui refuse jusqu'à l'impasse et, au prix de sa vie, la loi des hommes pourrait-elle alors se manifester autrement que par des intensités de corps qui échappent à eux-mêmes ? En rendre compte pour une chorégraphe comme Mathilde Monnier, c'est retrouver les ressorts et le sens même du tragique au sein d'un contexte culturel et social actuels. En l'occurrence, confronter, loin de toute illusion de métissage conciliant, des lectures corporelles et musicales d'Antigone interprétées magistralement par des artistes africains et occidentaux. Deux univers qui, se tenant en respect, n'ont de cesse, à travers une savante dramaturgie, de mesurer leurs différences et leurs écarts pour inventer l'espace fragile où ils pourraient se rencontrer en nous.⁷²

L'article est disponible directement comme descriptif de la pièce sur le site internet de Mathilde Monnier. Par la mention des corps qui échappent à eux-mêmes, la chorégraphe dénonce une perte de contrôle, l'idée de corps traversés, débordés par les tensions historiques et sociales. Elle ne se contente pas d'une relecture du mythe, elle en cherche le sens même du tragique aujourd'hui. Isabelle Launay suggère que cette mise en scène questionne les tensions et conflits contemporains, en rendant compte des fractures culturelles et sociales qui font écho à celles du récit antique. Nous pouvons notamment développer la question de la place des femmes, qui reste toujours un sujet de lutte partout dans le monde comme le montre la confrontation entre des interprètes africains et occidentaux. C'est d'ailleurs l'un des aspects essentiels de la pièce. Cette rencontre repose sur un dialogue où chaque esthétique garde son altérité. Elle évite donc l'appropriation culturelle en mettant en avant un respect mutuel, dans lequel la différence est mise en tension plutôt qu'effacée. L'œuvre s'inscrit ainsi dans une démarche féministe intersectionnelle, puisqu'elle ne se contente pas de revendiquer des droits pour les femmes en général, mais met en lumière les croisements entre genre, origine culturelle et formes d'expression. Ainsi, *Pour Antigone* est une pièce marquante dans la production de Mathilde Monnier qui continue à la tête du CCN de Montpellier de présenter un travail en constant renouvellement, luttant pour un féminisme intersectionnel avec des personnalités venant de divers champs artistiques. *Pour Antigone* ouvre une nouvelle voie, où la danse devient le vecteur d'un engagement politique complexe, situé et profondément contemporain.

⁷² Isabelle Launay, « Pour Antigone », dans *Mathilde Monnier - Chorégraphe*. Consulté en ligne : https://mathildemonnier.com/fr/creations/pour_antigone, le 27 mars 2025.

Dans *La Place du singe* en 2005, elle s'associe avec l'écrivaine Christine Angot pour aborder les questions de classe sociale et de genre. C'est une pièce qui pousse encore plus loin l'exploration des liens entre vécu intime et structures sociales que dans les précédents travaux étudiés. Dans ce projet interdisciplinaire, qui mêle gestes chorégraphiques, parole littéraire et injonctions corporelles, Mathilde Monnier et Christine Angot interrogent frontalement les normes de genre et les assignations sociales. Elles examinent en particulier leur rapport à la bourgeoisie, aux codes sociaux et aux attentes liées au genre dans un dialogue entre gestes, injonctions et texte. La performance commence par une lecture de Christine Angot, seule, sans musique (Fig. 11).

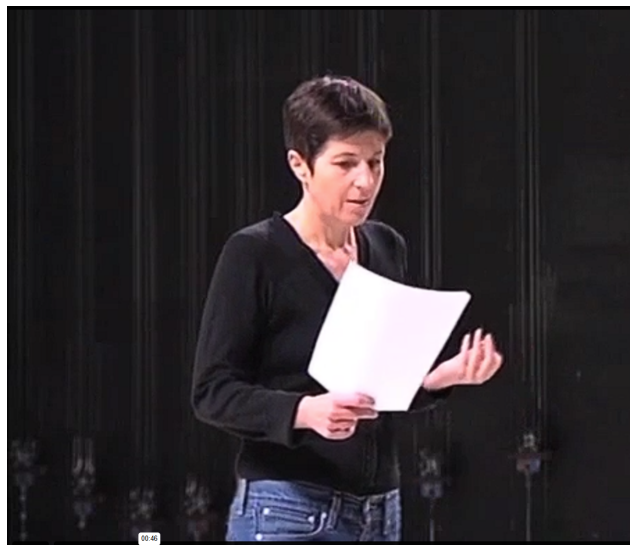


Figure 11 : Ouverture par Christine Angot, *La place du singe*, création à Montpellier danse, 2005.

Elle est brutalement interrompue par l'arrivée de Mathilde Monnier, seule sur scène, tournant sur elle même. Elle est nue, vulnérable, sous une lumière rouge, agressive, et un bruit de fond très fort, presque saturé. (Fig. 12) La chorégraphe semble se replier sur elle-même, en réaction aux mots de Christine Angot. Puis, les deux femmes se retrouvent. Christine Angot lit son texte, puis crie. Mathilde Monnier lui répond, ponctue ses phrases, et danse. Elle ajoute l'expressivité corporelle au discours parlé. La pièce alterne entre montée en intensité du discours (à l'abord de l'inceste par exemple) et redescende, oscillant entre répit et tension pendant sept minutes.



Figure 12 : Apparition de Mathilde Monnier, *La place du singe*, création à Montpellier danse, 2005.

En déconstruisant ces normes, parlant de violences intrafamiliales et d'incestes, elles offrent une réflexion critique sur les structures patriarcales et les injonctions faites aux femmes présentes dans les classes bourgeoises. Elles mettent ici à nu les mécanismes d'oppression qui se logent dans les relations les plus ordinaires, à travers une écriture de l'intime. Le corps devient ici l'espace de parole, où les tensions entre conformité et résistance s'expriment pleinement. Le titre même de la pièce, *La Place du singe*, suggère une métaphore de l'animalisation symbolique qui touche les femmes dans les structures patriarcales. Cette image renvoie à un processus plus large de déshumanisation, par lequel le sujet féminin est abaissé, objectifié pour lui enlever son humanité. Déshumaniser, ici, consiste à présenter la femme comme inférieure pour justifier les violences qu'on lui fait. Ce mécanisme passe ici par l'animalisation (ici le singe, mais on retrouve souvent des appellations comme chienne) qui rend possible une relation asymétrique au regard, à la parole et à la violence⁷³ Elles s'inscrivent à nouveau dans une démarche féministe et particulièrement contemporaine à travers un travail qui déconstruit ces figures imposées en rendant perceptibles les violences symboliques et physiques, notamment intrafamiliales, qui traversent les corps.

⁷³ Patrizia Romito, *Un silence de mortes. La violence masculine occultée*, Syllepse, 2006, p. 81-87



Figure 13 : Mathilde Monnier et Christine Angot, *La place du singe*, création à Montpellier danse, 2005.

Le lien avec le contexte féministe du début des années 2000 est ici fondamental. En effet, au début des années 2000, la parole se libère autour de la dénonciation politique des violences privées, notamment dans le cadre familial (Fig. 13). Ce message est d'abord porté par une partie des femmes exclues des représentations féministes en France, la nouvelle génération de jeunes filles des banlieues, stigmatisées. A l'origine du slogan « Ni putes ni soumises ! », elles dénoncent l'alternative dans laquelle elles refusent de se laisser enfermer⁷⁴. Elles critiquent à la fois le patriarcat dans les cités et l'indifférence d'un féminisme institutionnel jugé déconnecté. Ces luttes amènent une redéfinition du féminisme, désormais ancré dans une logique intersectionnelle. Genre, classe ou origine ne peuvent plus être dissociés. En critiquant les actions féministes qu'elles jugent absentes des cités et préoccupées essentiellement par la parité, elles ont provoqué l'autocritique de certaines.⁷⁵ Ainsi, face à l'irruption de ces nouvelles voix, une partie des militantes et des organisations féministes, souvent issues de la classe moyenne ou supérieure ont été amenées à se remettre en question. Les enjeux jusque-là centrés sur une

74 « L'année 2003, dans un contexte d'inflation des usages insultants de pute, voit la création de l'association Ni putes ni soumises (NPNS), dans le sillage de la Marche des femmes des quartiers contre les ghettos et pour l'égalité, qui s'est déroulée du 1er février au 8 mars en réaction au féminicide de Sohane Benziane à Vitry-sur-Seine le 4 octobre 2002. » Dominique Lagorgette, « Des mots à risques », *Pute Histoire d'un mot et d'un stigmat*, La Découverte, 2024. p.189-212.

75 Florence Rochefort, Michelle Zancarini-Fournel, « Du féminisme des années 1970 aux débats contemporains », *op.cit*, p. 345-355.

vision universaliste du féminisme se diversifient, changeant leurs priorités, leurs modes d'action et leur capacité à représenter l'ensemble des femmes.

Mathilde Monnier et Christine Angot, contemporaines de ces revendications choisissent elles aussi de participer à ce mouvement et de libérer la parole en ce qui concerne le cadre familial. Bien que venant d'un autre milieu social, elles rejoignent cette dynamique en brisant le tabou de la violence bourgeoise. Elles s'ancrent ainsi dans l'un des principes centraux du féminisme dans les années 2000 : le personnel est politique⁷⁶. Le corps dansant, ici, ne se contente pas de figurer des émotions, il devient une mémoire de vivre. Il résiste aux tentatives de normalisation en exhibant les failles et les dissonances de l'expérience féminine. En ce sens, la *Place du singe* s'ancre pleinement dans les revendications des années 2000 et renouvelle le rapport entre art et féminisme. Il ne s'agit plus seulement de représenter des figures féminines fortes ou de revendiquer une visibilité institutionnelle, mais d'inventer une forme d'écriture scénique capable de traduire la complexité des oppressions contemporaines. Ce faisant Mathilde Monnier continue son exploration d'un féminisme pluriel, où le corps devient archive politique autant que matière chorégraphique.

A travers deux premiers exemples de directions, on constate déjà que les revendications sont menées de façons différentes. De plus, si des inégalités sont dénoncées, elles ne sont pas nécessairement une priorité dans les discours des directrices. Régine Chopinot, si elle interroge avec humour les normes de genre, se centre moins dans ses approches sur les discriminations systémiques que subissent les femmes, et aborde plus généralement les problèmes sociaux que Mathilde Monnier. L'approche de Mathilde Monnier est donc plus frontale que celle de Régine Chopinot, les questions féministes étant abordées explicitement dans ses chorégraphies. Pour autant, les deux chorégraphes s'ancrent dans une approche intersectionnelle du féminisme. Il ne s'agit ni pour Régine Chopinot, ni pour Mathilde Monnier de revendiquer une émancipation totale en remettant en question les normes sociales, comme pour le féminisme de la seconde vague. Si les rôles traditionnels des genres restent questionnés dans leurs travaux, ils incluent surtout de plus en plus de voix. La question de l'intersectionnalité est majeure. Les deux chorégraphes multiplient les sujets de dénonciation et vont chercher dans le même temps de nouvelles façons de faire, de nouvelles techniques, de nouveaux croisements avec la danse.

⁷⁶ Ce principe du « personnel est politique », central dans le féminisme des années 1970, est réactivé dans les années 2000. Les expériences intimes et privées des femmes, notamment dans le cadre familial, ne relèvent plus seulement de la sphère individuelle. Elles sont révélatrices de rapports de pouvoirs structurels et de dynamiques sociales plus larges. En d'autres termes, les violences, les tabous, les inégalités vécus dans l'intimité ne sont pas des exceptions, mais s'inscrivent dans un système social qui produit ces oppressions.

Le féminisme se désenclave, ce qui s'illustre dans l'art. Le centre du débat n'est plus la question de la femme blanche mais plutôt une relecture qui met en lumière des figures longtemps marginalisées. Par exemple, les travaux de Griselda Pollock ont remis en question la centralité du regard occidental et masculin, en insistant sur la nécessité d'intégrer des perspectives postcoloniales et féministes intersectionnelles dans l'histoire de l'art⁷⁷. Le féminisme s'ouvre sur le paradigme de l'identité opprimée qui s'oppose à l'identité dominante, devenant ainsi un sous-thème des recherches post-identitaires sur le genre. A ce niveau, un féminisme sans sujet féminin devient possible et explique les collaborations des chorégraphes féminines avec leurs homologues masculins sur des questions de genre, d'intersectionnalité...⁷⁸ Cette ouverture du féminisme vers des questionnements plus larges ne concerne d'ailleurs pas uniquement les chorégraphes féminines. On peut prendre pour exemple le cas de Christian Bourigault, déjà abordé dans la première sous-partie, quand dans *Masculin Pluriel* il interroge l'être homme et participe à la déconstruction des stéréotypes de genre.

c) La transmission comme engagement

Plus récents, les projets d'Emmanuelle Huynh s'inscrivent eux aussi dans cette ligne directrice. A la tête du Centre national de danse contemporaine (CNDC) d'Angers de 2004 à 2012, elle met en œuvre son projet pour ce centre chorégraphique national, qui est aussi la seule école nationale exclusivement dévolue à la danse contemporaine. Dans un contexte marqué par une désillusion politique post 11 septembre et un repli identitaire en Europe, la chorégraphe propose une œuvre qui réactive les idéaux de solidarité, de diversité et de transmission. Dans ses créations, elle aussi explore des thématiques liées à l'identité, au corps et à la déconstruction des normes établies. Elle incarne une génération consciente que la scène ne suffit plus à elle seule pour porter le discours. C'est pourquoi elle accompagne également des artistes émergents, notamment à travers le festival « Schools », des rencontres internationales des écoles de danse depuis 2009. A travers la direction du CNDC d'Angers, la chorégraphe fait coexister des actrices, chanteuses, danseuses... venues de divers horizons culturels, à travers un espace multilingue et multidisciplinaire. Ce geste n'est pas anodin et répond à une volonté politique de décentraliser l'art en reconnaissant la pluralité des trajectoires et en luttant contre l'homogénéité

⁷⁷ Griselda Pollock, *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, New-York, Routledge, 1999.

⁷⁸ Cristina Ion, « Du féminisme aux féminismes », *op. cit.*, p. 11-18.

des élites culturelles. Ainsi, Emmanuelle Huynh travaille en priorité sur l'accessibilité des messages qu'elle veut porter. Sa pièce *Heroes*, qu'elle réalise en 2005, illustre parfaitement cette orientation. Elle y établit une conviction, celle que chacun peut être le héros de sa vie (Fig. 14). Par cela, elle entend amener chaque individu à agir pour les causes sociales :

Ces mots sont difficiles à prononcer pour notre génération qui s'est peu à peu dépolitisée, a enlevé ces mots de son vocabulaire. Par pudeur, par cynisme, par désabusement.

J'ai souvent prononcé le mot « engagement » lors des répétitions : engagement dans sa voix, dans sa vie, dans son corps, dans la communauté.

J'ai eu envie d'entendre ces textes, ces récits, ces harangues qui mettent les hommes en mouvement.

Pour déjouer aussi le sérieux, nous avons parfois replongé en enfance vers les figures héroïques qui nous ont nourris. Par plaisir et conviction, j'ai eu envie que le rock'n roll comme force et comme utopie nous porte.

Sur scène, une montagne (ou un mur ?) maritime nous accompagne en souvenir des grandes aventures et des combats... à venir.

J'ai eu envie d'entendre nos cris comme des dépenses joyeuses de nos êtres, des appels et aussi des refus de ce à quoi nous ne voulons plus nous soumettre, adhérer, supporter, cautionner. *Heroes* est un geste/cris qui dit OUI.⁷⁹

79 Emmanuelle Huynh, « *Heroes* », *Plateforme Mua*. Consulté en ligne : <https://www.ciemua.fr/emmanuelle-huynh-pieces-24-Heroes.htm>, le 12 avril 2025.



Figure 14 : Emmanuelle Huynh, *Heroes*, 2005.

Elle constate le désengagement de la jeunesse et sa dépolitisation, soulignant les manques actuels, tout ce qui n'a pas encore été mis en place pour contrer ce système oppresseur/oppresé. Son but, elle l'annonce par la mention des « combats à venir », est de lancer un appel à la nouvelle génération. Ici, la chorégraphie devient un cri, une prise de parole collective. Elle exprime un refus de l'assignation et de la résignation. Le corps, engagé, est un corps agissant. Il n'est pas passif, mais traversé par des mémoires, des résistances, mais aussi par l'utopie du changement. *Heroes* ne célèbre pas de figures d'exception, mais l'idée que chaque individu peut devenir le sujet de sa propre histoire en se reliant à une cause.

Ainsi, Emmanuelle Huynh paraît orienter son travail vers les jeunes, chose qui se confirme lorsque nous mettons en lien ses messages avec son accompagnement de jeunes artistes à travers le festival « Schools » ou encore l'encadrement de la seule école nationale exclusivement dévolue à la danse contemporaine au sein du CNDC. En effet, elle met en réseau les grandes écoles de danse internationales et promeut une pédagogie ouverte, transversale et inclusive. L'engagement féministe d'Emmanuelle Huynh se lit alors moins dans une dénonciation frontale que dans la structure même de ses projets qui donnent la parole, l'espace et les moyens à des corps habituellement minorés. Ses actions sont axées sur la transmission et sa priorité est de développer une conscience collective du corps et de l'humain chez les jeunes artistes. Par exemple, la chorégraphe tient vraiment à valoriser une diversité au sein de son travail, regroupant des personnes d'horizons différents puisqu'elle « réunit dans les studios du CNDC actrices, danseurs, chanteuses », avec des cultures variées : « on entend les langues : portugais, néerlandais, turc, russe, français et anglais. Une diversité et un mélange qui jouera au cours de ce premier travail ».⁸⁰

Dans cette perspective, son féminisme s'articule avec une attention constante à l'intersection des oppressions. Loin de réduire son action à une seule revendication genrée, elle cherche à redistribuer les places, à faire exister des subjectivités multiples sur la scène comme dans les institutions. En mettant en œuvre une esthétique du partage et de la diversité, Emmanuelle Huynh s'inscrit pleinement dans la logique d'un féminisme intersectionnel qui marque les années 2000⁸¹. Son travail, à la fois artistique et institutionnel, participe à la redéfinition des conditions de production de la danse contemporaine, et interroge profondément la fonction politique des lieux de création.

Les politiques culturelles féminines dans la danse sont, en France, porteuses d'un message féministe représentatif de la troisième vague, interdisciplinaire. Ce fait n'est pas étonnant, puisque la danse reste une expression corporelle qui permet de s'exprimer personnellement. Les femmes à la tête des centres chorégraphiques, contemporaines des revendications féministes et intersectionnelles liées au genre, à la politique... illustrent ainsi naturellement leurs parcours et l'adversité qu'elles rencontrent en tant que femmes dans la

⁸⁰ *Idem.*

⁸¹ Andrée Lévesque, « Chapitre 4 », *Le siècle des féminismes*, dans GUBIN Eliane, *et.al*, Les Éditions de l'Atelier, Paris, 2004, p. 87-100.

société. C'est au travers des œuvres elles-mêmes que se lit l'influence des revendications féministes, de manière plus ou moins affirmée selon les chorégraphes et les contextes. Nous pouvons reprendre les propos de la journaliste Agnès Izrine, quand elle explique qu'il est « difficile de savoir si l'art porte les mutations d'une société ou s'il n'en est qu'un symptôme [...] ». La pratique chorégraphique appartient sans doute plus que tout autre à l'art aujourd'hui. Elle donne des réponses contemporaines à un champ de questionnements actuels ». ⁸² Ainsi, démocratisée dans l'art contemporain, la danse et ses interprètes portent aussi les revendications des opprimés. La danse s'intègre alors nettement comme partie intégrante de l'art contemporain. Ce dernier s'inscrit en France dans un mouvement plus large de remise en question des hiérarchies établies. La danse devient donc un espace de résistance et d'émancipation qui permet une ouverture progressive vers un féminisme intersectionnel. Les questions de genre, de classe et de race s'y entrelacent pour redéfinir les contours de l'art chorégraphique et de son engagement politique.

Cependant, si les politiques chorégraphiques françaises ont permis dans une certaine mesure l'émergence et la reconnaissance institutionnelle de chorégraphes féminines, elles n'ont pas nécessairement engendré une scène chorégraphique explicitement féministe. Comme nous avons pu le constater, le féminisme s'inscrit dans un tout, bien au-delà du seul cadre de la féminisation des postes de direction. On observe donc des prises de positions fortes de la part de directrices de centres, qui se servent de la danse comme vecteur de dénonciation sociale, et d'expression des stigmatisations du quotidien. Pourtant, ce n'est pas ce qui est retenu quand on les présente. C'est l'esthétique et la technique qui sont mises en avant par rapport aux messages. A moins de prises de paroles publiques et directes, le message semble être minimisé lorsqu'il atteint le public.

82 Agnès Izrine, *La Danse dans tous ses états*, Paris, L'Arche, 2002, p. 166.

II - La danse performative en déplacement : enjeux des espaces d'exposition.

2.1. La recherche de l'institutionnalisation par les chorégraphes

Bien que des chorégraphes créent des danses dans lesquelles des messages féministes sont exprimés, le constat général tend à montrer que des inégalités restent présentes. Ce décalage entre les aspirations artistiques et la réalité institutionnelle met en lumière la résilience et la stratégie des créatrices qui, malgré des conditions défavorables, continuent de s'inscrire dans des dynamiques collectives, parfois en négociant avec les contraintes du système. Les politiques en matière de danse ne mettent généralement pas particulièrement en avant d'idées féministes. Il y a même un recul des directions de femmes dans les CCN au cours des années 2000⁸³. Pourtant, des artistes vont chercher à collaborer avec des institutions culturelles pour leurs projets, allant même jusqu'à l'institutionnalisation.

Pour parvenir à faire coexister leur engagement politique et la nécessité d'une reconnaissance institutionnelle, les artistes développent des stratégies d'adaptation et d'innovation. Certaines choisissent de s'appuyer sur des réseaux de solidarité professionnelle, en s'entourant de partenaires et de programmes sensibles à la diversité des récits et à la pluralité des identités. D'autres investissent la scène institutionnelle en proposant des formes artistiques qui parviennent à détourner subtilement les codes établis, tout en répondant aux attendus de visibilité. Cette capacité à inscrire le propos politique dans la structure même de l'œuvre permet d'élargir le champ de réception sans diluer le message. Par ailleurs, la transmission et la formation deviennent des terrains privilégiés pour influencer sur les pratiques et les mentalités. Le tout, porté par les nouvelles générations de chorégraphes, veut transformer de l'intérieur les modes de gouvernance.

Ainsi, l'association des chorégraphes aux institutions, malgré des inégalités persistantes, est explicable et cherchée pour plusieurs raisons. Plusieurs facteurs entrent en jeu dans ce choix, notamment la volonté de s'associer à des directrices de centres chorégraphiques aux idées féministes. Ainsi, il n'y a pas d'incohérence *a priori* entre le message et son moyen de diffusion. Après avoir posé ce cadre général, il devient possible d'en examiner plus concrètement certaines traductions artistiques à travers des cas emblématiques, qui en donnent une lecture située et particulièrement éclairante.

⁸³ Nous avons pu percevoir ces inégalités dès le 1.1 de ce mémoire.

a) Les raisons stratégiques de l'institutionnalisation

Par exemple, Bouchra Ouizguen crée *Madame Plaza* en 2008. Le spectacle est présenté en première mondiale au Festival Montpellier Danse 2008, alors que ce dernier est dirigé par Mathilde Monnier, que nous avons précédemment mentionnée. En 2009, elle fait plusieurs représentations en France, au CNCDC Châteauvallon à Toulon, au Théâtre d'Arles/Dansem, au Centre Chorégraphique National à Tours.⁸⁴ Cette collaboration lui permet d'assurer une certaine visibilité et un financement pour le spectacle. Dans *Madame Plaza*, la jonction entre les théories queer et l'approche post-coloniale est indiscutable, notamment dans leur dénonciation commune de l'ethnocentrisme occidental et, plus particulièrement, de l'universalisme français qui serait en réalité culturellement spécifique, et donc illégitime à vouloir assimiler ou minorer l'altérité.⁸⁵ Pour dénoncer cela, la scénographie de *Madame Plaza* est volontairement sobre (Fig. 15). La scène est occupée par quatre femmes, Bouchra Ouizguen accompagnée de trois chanteuses Aïtas marocaines, figures issues de traditions musicales populaires et souvent marginalisées (Fig. 16).



Figure 15 : Bouchra Ouizguen, *Madame Plaza*, créée au Festival Montpellier Danse 2009.

La chorégraphe explique d'ailleurs avoir voulu travailler avec ces chanteuses pour cette raison.

84 Bouchra Ouizguen, « Madame Plaza », *Bouchra Ouizguen*. Consulté en ligne : <https://www.bouchraouizguen.com/madame-plaza>, le 24 avril 2025.

85 Cristina Ion, « Du féminisme aux féminismes », *op. cit.*, p. 11-18.

Pour leurs vies, leur beauté et leurs expériences professionnelles. Je me sens proche d'elles depuis l'enfance. Elles sont les premières figures de femmes et d'artistes dans lesquelles je me suis projetée. Elles représentent ce qu'on tait. Ce sont, par ailleurs, les performeuses les plus déjantées et les plus accomplies que je connaisse. Elles assument ce qu'elles sont et n'ont pas de « complexe occidental ».⁸⁶

L'objectif de Bouchra Ouizguen est ici de mettre en avant ces femmes traditionnellement marginalisées dans la société marocaine. Elles collaborent aux côtés de la chorégraphe sur les scènes internationales. Elles deviennent ainsi les protagonistes d'une œuvre contemporaine. Leur présence sur scène, aux côtés de Bouchra Ouizguen, interroge la notion de légitimité artistique. En effet, ce ne sont plus des corps « exotiques » ou « autres » à contempler, mais des sujets actifs qui revendiquent leur histoire, leur fatigue, leur humanité. Ainsi, la chorégraphe et les chanteuses déplacent les frontières de la représentation.



Figure 16 : Bouchra Ouizguen, *Madame Plaza*, créée au Festival Montpellier Danse 2009.

Le plateau est épuré, la lumière tamisée, instaurant une atmosphère intimiste, presque suspendue. Le fond est noir, permettant de focaliser toute l'attention sur les interprètes. La musique, un chant doux en fond, accompagne les mouvements lents et fluides des performeuses. Toute l'attention est ainsi dirigée vers le moindre geste (Fig. 17). Les interprètes

⁸⁶ Bouchra Ouizguen, entretien avec Emmanuelle Bouchez, « Je suis une chorégraphe autoritaire, même si j'ai du mal à l'admettre », dans *Télérama*. Consulté en ligne : <https://www.telerama.fr/sortir/bouchra-ouizguen-je-suis-une-choregraphe-autoritaire-meme-si-j-ai-du-mal-a-l-admettre,131468.php>, le 28 mai 2025.

alternent des moments de repos, de lenteur extrême, de chant improvisé et de danse minimaliste. Elles déambulent, se croisent, s'arrêtent..., autant d'actions qui déconstruisent délibérément les attentes d'une performance spectaculaire et narrative.

Qu'y a-t'il d'extraordinaire à ce qu'un corps soit allongé, se prélassant sur un sofa? Rien. Qu'y a-t-il d'extraordinaire à ce que la tête semble tomber, comme attirée vers le sol? Presque rien. Or, dans *Madame Plaza*, ces attitudes deviennent extraordinaires. Car *Madame Plaza* procède d'un grand déplacement dans le temps et l'espace. Cela se condense dans un moment d'exception d'une expérience à vivre au présent de pures présences, cristallisées dans une intensité suspendue, entre danse et performance. Trois Aïtas, marocaines sont là, accompagnées par Bouchra Ouizguen, qui pourrait être leur fille: totalement différente, mais infiniment proche, à l'écoute. Ces Aïtas sont des artistes de cabaret. Des chanteuses en fait. Non des danseuses. Le « *Madame Plaza* » est une antique adresse nocturne qui existe encore à Marrakech où vit Bouchra Ouizguen.⁸⁷



Figure 17 : détail des gestes, *Madame Plaza*, créée au Festival Montpellier Danse 2009.

La chorégraphie repose ainsi sur une mise en scène des corps marqués par leur poids réel, leur fatigue, leur humanité. Elle se détache des codes habituels, s'éloigne des canons de la virtuosité technique attendue dans la danse contemporaine occidentale⁸⁸. Bouchra Ouizguen expose ainsi des corps féminins perçus comme « hors-norme » par rapport aux standards esthétiques dominants, et leur donne une visibilité inédite. Or, cette altérité ne renvoie pas à une simple différence formelle et culturelle. Elle résulte d'un cadre de regard, occidental, qui hiérarchise les corps et exclut certains d'entre eux du centre de représentation. En donnant à voir ces

87 Description de *Madame Plaza* par Gérard Mayen, sur « *Madame Plaza* », *Bouchra Ouizguen*. Consulté en ligne : <https://www.bouchraouizguen.com/madame-plaza>, le 24 avril 2025.

88 La chorégraphie, composée d'alternances de lenteur, de repos, de gestes quotidiens et de chants improvisés, refuse la performance spectaculaire pour privilégier l'authenticité du vécu et la densité de la relation entre les interprètes.

présences reléguées, d'autant plus dans un cadre institutionnel, Bouchra Ouizguen transforme l'altérité en puissance de visibilité. Elle crée donc un espace de réaffirmation du sujet et transforme l'exclusion en moyen de configurer le champ du visible de l'institution et de son public⁸⁹.

Ainsi, grâce à cette collaboration, celle qui crée la Compagnie O en 2010 reçoit la même année le prix de la révélation chorégraphique de la société des auteurs et compositeurs dramatiques (Sacd) et le prix du syndicat de la critique Théâtre Musique Danse en France, avec *Madame Plaza*. Cette circulation au sein d'un réseau institutionnel reconnu assure au spectacle non seulement une importante visibilité, mais également un financement stable, indispensable pour des projets artistiques singuliers et expérimentaux comme celui-ci. Les effets bénéfiques de la visibilité en collaboration avec les institutions culturelles sont ici évidents. Ils permettent à Bouchra Ouizguen de véhiculer un discours décolonial et féministe à un public occidental, de déconstruire des schémas de pensée et de revendiquer une parole féministe internationale. La chorégraphe interroge ainsi l'altérité sans la folkloriser, et revendique au contraire une multiplicité de voix, résistantes à toute tentative d'assimilation. Le cas de *Madame Plaza* illustre ainsi de manière emblématique comment une artiste peut, en s'inscrivant dans les circuits institutionnels, non seulement gagner en visibilité, mais également faire entendre une voix féministe et décoloniale dans des espaces de diffusion majoritairement occidentaux.

Bouchra Ouizguen n'est pas la seule à bénéficier d'une reconnaissance après être passée par l'institutionnalisation. Plusieurs chorégraphes émergent alors en bénéficiant du même schéma d'institutionnalisation mis en place à la fin des années 1990 en France, dans le cadre d'une politique d'attribution d'aides à la création. Cette politique, notamment via les dispositifs de compagnies subventionnées, ouvre l'accès aux scènes publiques à des artistes jusque-là périphériques, leur permettant de renouveler en profondeur les langages chorégraphiques et de rendre visibles de nouvelles voix critiques au sein du champ artistique.⁹⁰

Les chorégraphes manifestent également une volonté de sortir des modèles dominants. Cela s'affirme notamment, lorsque l'association des Signataires du 20 août déclare que « La

89 Rasheed Araeen, « Introduction: When Chickens Come Home to Roost », *The Other Story: Afro-Asian Artists in Post-War Britain*, Londres, Hayward Gallery, 1989, p. 9-15.

90 Pauline Boivineau, « La danse contemporaine : un « espace de la cause des femmes » ? » *op. cit.*, p. 118.

création en danse contemporaine n'a pas besoin de protection, elle a surtout besoin de diffusion, de circulation et d'échanges. Elle a besoin de collégialité et de débats contradictoires⁹¹ ». Ces déclarations ont lieu à la fin des années 1990. Elles témoignent d'une vie chorégraphique naissante, et du fait que le paysage de la danse ne se restreint pas aux salles de spectacle.⁹²

Cette période voit la danse sortir du strict espace scénique pour investir d'autres territoires : espaces muséaux, galeries, espaces publics, friches industrielles. La chorégraphie ne se limite plus à la représentation, mais devient un mode de pensée en soi, un médium critique capable d'interroger les normes sociales, politiques et esthétiques⁹³. Loin d'être cantonnée aux salles de spectacles traditionnelles, elle entre pleinement dans les dynamiques de l'art contemporain, et adopte ses outils conceptuels, notamment ceux liés à la performance, à l'installation, ou à la participation du public.

Bien qu'avec des à-coups et des contraintes, on observe que le champ de la danse contemporaine collabore doucement avec l'institution. Malgré l'essor d'une pensée critique sur la danse, les structures de financement restent contraignantes et sélectives. C'est ce qui rend d'autant plus significative l'émergence de collaborations entre chorégraphes et institutions publiques. Les Signataires du 20 août, en s'organisant collectivement, réussissent à négocier avec l'État et les collectivités territoriales de nouveaux dispositifs de soutien à la création, tout en revendiquant une plus grande autonomie artistique. Des compagnies chorégraphiques en bénéficient, comme celles de Jérôme Bel, l'association Edna, Emmanuelle Huynh, Loïc Touzé ou encore Alain Buffard entre 2000 et 2003. Ces aides permettent véritablement de repenser la création artistique au sein du triptyque : création, diffusion et sensibilisation.⁹⁴ Ainsi, la visibilité qu'accordent les lieux d'expositions est importante pour les chorégraphes, et le public brassé est bien plus large que celui d'un spectacle. C'est l'occasion de sensibiliser le public aux luttes féministes.

Cette ouverture est également stratégique pour les chorégraphes engagés dans des luttes politiques. Les lieux d'exposition comme les musées, les centres d'art ou les biennales offrent des plateformes alternatives où les œuvres peuvent s'inscrire dans des programmations

91 L'association des signataires du 20 août, « La création a besoin de respirer », dans *La Croix*, n°35468, 19 novembre 1999.

92 Céline Roux, *Danse(s) performative(s)*, op. cit., p. 68-69.

93 C'est ce courant de pensée que l'on observe dans les directions des centres chorégraphiques au même moment, qui explique la possibilité pour les directrices de questionner la place laissée aux femmes dans la société.

94 *Ibid.*, p. 70.

thématiques (féminisme, postcolonialisme, écologie critique) et bénéficier d'une médiation renforcée. Ce brassage permet de sensibiliser de nouveaux publics aux enjeux de l'égalité des genres, du corps politique et de l'historicité des pratiques artistiques. En ce sens, les pratiques chorégraphiques de cette période s'inscrivent dans une dynamique que Claire Bishop décrit comme une « tendance participative » visant à produire des expériences esthétiques collectives et à politiser l'espace artistique⁹⁵.

b) Le corps comme archive vivante : *reenactment* et transmission mémorielle.

Un autre point important peut être soulevé, celui de la conservation dans le temps de la performance dansée. À partir des années 1990, la volonté de prendre en charge l'histoire de la danse et d'en créer une archive vivante apparaît chez différents chorégraphes. C'est observable à travers des formes de *reenactment*, forme de relecture ou de réactivation d'œuvres passées, non comme simples reprises fidèles mais comme actes critiques de remobilisation historiographique. Ce rapport au temps évolue en même temps que l'accès via Internet aux performances des chorégraphes. Plutôt que danser, créer et apprendre seulement « par corps », les artistes vont à la fois danser le document en même temps que documenter la danse. Cette mutation engage une nouvelle conception du corps comme archive vivante, ou « corps-archive ».⁹⁶ Cette notion d'archive est primordiale puisque le monde de l'art contemporain occidental s'ouvre dans le même temps aux questions des rapports de forces qui régissent depuis plusieurs siècles les relations des institutions avec les minorités. Des archives sont alors reprises, reformulées par les opprimés, pour porter un nouveau message.

Ainsi, cette notion de corps-archive permet d'aller au-delà de l'idée de mémoire qu'on réactive. On peut aussi la comprendre autrement que comme une simple accumulation de traces de gestes passés. En développant l'idée de « corps-temps », il est possible de ne pas réduire le corps à un support passif de transmission. Il constitue au contraire un lieu de circulation des savoirs, des affects et des temporalités, où le passé n'est pas seulement conservé, mais réactivé et reconfiguré dans le présent. C'est en ce sens que la notion de « temps spiralé »⁹⁷ est

95 Claire Bishop, *Artificial Hells, Participatory Art and the Politics of Spectatorship* [2012], Londres, Verso, 2022, p.1-3.

96 Aurore Després, « Showing re-doing : logique des corps-temps dans la danse-performance », *op. cit.*, p. 375.

97 Notion développée par Leda Maria Martins, « Dans le Corps le Temps Ballerine », dans Anolga Rodionoff et Ross Louis (dir.), *Les archives en performance, la performance en archive : action, méthode, recherche*, Paris, Hermann, 2025.

intéressante ici, puisqu'elle invite à penser la mémoire autrement qu'avec une logique linéaire ou chronologique, vision majoritaire et prédominante en occident. Ici, la mémoire est perçue comme un mouvement de retours différenciés, de reprises et de résonances dans lequel ce qui est réemployé ne l'est jamais à l'identique. Le corps-archive n'est donc pas un corps qui stocke la mémoire, mais un corps qui la travaille, la transforme et la rejoue à travers la performance. Cette perspective est particulièrement intéressante pour les analyses des danses performatives. Elle permet de comprendre comment les gestes, les postures et les présences scéniques ne relèvent pas seulement de l'inscription dans le passé, mais d'une relecture active et située de ce qui a été transmis. Chez Bouchra Ouizguen, dont l'exemple de *Madame Plaza* a été développé, les corps sont des lieux de réactivation, pas uniquement des figures de représentation. La chorégraphe y fait apparaître le corps féminin, particulièrement celui des Aïta, comme un support vivant de transmission et de transformation. Cela permet de se détacher des représentations du corps féminin comme un objet, figé par le regard. Ainsi, la mémoire corporelle ne doit pas être envisagée comme un héritage figé. C'est ce que développent les chorégraphes en reprenant des archives, des héritages pour les réactiver. Les lieux d'expositions institutionnels, notamment le musée, sont le grand symbole de ces archives. Cela peut également expliquer l'intérêt de chorégraphes à collaborer avec eux, pour revisiter cette fameuse notion du « corps archive ». Les corps servent alors à faire émerger des temporalités superposées, en redonnant au passé une efficacité dans le présent. Les titres de plusieurs pièces en témoignent.

C'est le cas lorsqu'Emmanuelle Huynh-Thanh-Loan s'associe avec la Compagnie Mûa pour proposer en 2000 *Distribution en cours*, un projet de quatre créations chorégraphiques. Elle présente la première partie en juin au Centre Pompidou à l'occasion du festival Agora 2000, ainsi que la dernière en décembre de la même année. La première partie illustre particulièrement la notion de « corps-archive » car la chorégraphe, accompagnée de Christian Rizzo et de Cathy Olive, rend hommage à la relation de travail Cage-Cunningham (Fig. 18). Elle ancre le projet dans la question de l'hétérogénéité des présences et du travail de résonance, de lien ou au contraire d'imperméabilité qu'elles exercent les unes sur les autres.⁹⁸ Le dispositif performatif ne fait pas que citer John Cage et Merce Cunningham. Il interroge les modalités mêmes de la cohabitation des références, la porosité des influences, et les espaces de

98 Centre Pompidou, « Agora 2000 12 – 15 juin 2000 », *Centre Pompidou*. Consulté en ligne : <https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/cLrgpoR>, le 9 mai 2025.

friction entre différents médiums (musique, lumière, texte, geste). Cette danse performative ne reprend pas uniquement la collaboration Cage-Cunningham comme une référence historique. Elle en fait un principe de composition fondée sur l'indépendance des éléments dans l'espace scénique⁹⁹. La friction entre les différents médiums n'est pas qu'un choix formel, il permet de déplacer la question de l'archive vers celle de la circulation des formes et des savoirs. Emmanuelle Huynh ne reproduit pas l'histoire mais en propose une lecture incarnée, fragmentaire et critique, ouvrant une réflexion sur les rapports entre archive, création et subjectivité.



Figure 18 : Olivia Grandville, Jean-Pierre Robert, Emmanuelle Huynh-Thanh-Loan et Christian Marclay, *Hommage Cage-Cunningham* : « *Ryoanji* » et « *Nothing to Say About* », Agora 2000, 12 - 15 juin 2000.

L'intérêt de cette approche passe aussi par le fait qu'elle engage une réflexion sur la cohabitation des chorégraphes. En s'inscrivant dans l'héritage de Cage et Cunningham, Emmanuelle Huynh prolonge leurs réflexions sur l'autonomie relative des médiums : « Music and dance are independent of each other - John Cage ». La danse ne vient pas soutenir la musique, ni inversement. Les deux se répondent mais gardent une part d'imperméabilité. Dans cette perspective, la première partie de *Distribution en cours* réactive la réflexion sur le lien entre les disciplines, leurs interactions et les conditions de leurs transmissions. La chorégraphe

⁹⁹ Julia H. Schröder, *Cage & Cunningham Collaboration : In- und Interdependenz von Musik und Tanz*, Berlin, Wolke Verlag, 2011, p. 105-109.

ne rend pas uniquement hommage au duo Cage-Cunningham. Elle s'en sert pour faire ressortir une mémoire chorégraphique faite de disjonctions assumées plutôt que de continuités. Cela illustre au sein même de la danse performative l'activation de différentes temporalités, où ce sont des fragments du passé qui sont réactivés et superposés au reste de la composition.

En 2003, elle revisite également *L'Après-midi d'un faune* de Vaslav Nijinski avec *Le Faune et La Grande Nymphe*. En version solo, Emmanuelle Huynh interprète successivement Le Faune et La Grande Nymphe, en silence puis en musique (Fig. 19). Elle y opère un double geste : d'une part, elle brouille les rôles genrés en interprétant successivement les deux personnages, le Faune et la Nymphe ; d'autre part, elle déconstruit la partition scénique par un jeu de superpositions et de variations (versions muettes, puis en musique), incitant le spectateur à effectuer une recomposition mentale de l'œuvre originelle.¹⁰⁰ Il y a donc, chez Emmanuelle Huynh, un travail approfondi de relecture de la pièce originale, qu'elle ne se contente pas de citer. Là encore, elle convoque, en parallèle de sa danse, les différentes interprétations existantes pour les faire dialoguer entre elles. Elle enrichit d'autant plus l'aspect transversal est interconnecté des médiums déjà présents lors de la création de *L'Après-midi d'un faune*.¹⁰¹



Figure 19 : Emmanuelle Huynh, *Le Faune et La grande nymphe*, 2003.

100 Plateforme Múa, « Le Faune et La Grande Nymphe », *cie Múa - Emmanuelle Huynh*. Consulté en ligne : https://www.ciemua.fr/emmanuelle-huynh_pieces_16_Le%20Faune%20et%20La%20grande%20nymphe.htm, le 7 mai 2025.

101 Nijinski tire sa pièce du poème éponyme de Mallarmé. La musique est composée par Debussy, les décors et des costumes créés par Léon Bakst, et les photographies d'origine sont prises par Adolf Meyer, faisant de ce ballet une pièce transversale et moderne.

Cette approche active une lecture féministe du mythe puisqu'en habitant successivement les deux figures, Emmanuelle Huynh remet en question la construction binaire et asymétrique des genres dans la danse classique (Fig. 20). Elle trouble les identités de genre et désessentialise les postures féminines, traditionnellement assignées à la passivité ou à la grâce. Ici, la revisite du ballet de Nijinski permet donc directement de le réemployer dans le contexte féministe du début du 20ème siècle. Par cette opération, l'artiste s'inscrit dans une dynamique de déconstruction critique de la masculinité dominante dans l'histoire de la danse occidentale.



Figure 20 : Comparaison Emmanuelle Huynh, Vaslav Nijinski, *Le Faune et la Grande Nymphe*.

Par ailleurs, une lecture intersectionnelle de son travail s'impose dès lors que l'on prend en compte la position sociale et racialisée d'Emmanuelle Huynh elle-même. En tant que femme chorégraphe française d'origine vietnamienne, elle interroge de manière implicite les normes blanches, occidentales et masculines de l'institution chorégraphique. Son engagement dans des formes de collaboration interculturelles, comme avec la Compagnie Mù (dont le nom signifie danse en vietnamien), signale une volonté de décentrer l'histoire de la danse, d'en proposer

des relectures alternatives à partir de perspectives diasporiques¹⁰². Le « corps-archive » devient alors le lieu d'une mémoire traversée par la migration, la colonisation, l'exil... une mémoire qui ne se conserve pas dans des documents figés, mais qui se réactualise dans l'acte performatif. Ainsi, *Le Faune et la Grande Nymphe* s'inscrit dans une dynamique d'institutionnalisation pensée non comme adhésion passive, mais comme outil stratégique de diffusion d'un discours féministe et décolonial au cœur même des lieux de légitimation culturelle¹⁰³.

L'institutionnalisation apparaît alors pour nombre de chorégraphes¹⁰⁴ comme un levier stratégique dans la diffusion de discours critiques au sein des lieux de pouvoir symbolique que sont les institutions culturelles. À travers des collaborations avec des festivals, des centres chorégraphiques nationaux ou encore des musées, les chorégraphes féministes et postcoloniales investissent ces espaces pour y faire entendre des voix longtemps marginalisées. Ces démarches, à l'image de celles de Bouchra Ouizguen ou d'Emmanuelle Huynh, témoignent d'un usage conscient et réfléchi des cadres institutionnels. En s'y inscrivant sans s'y diluer, les chorégraphes contribuent à reconfigurer les normes de représentation, les canons esthétiques et les dispositifs de légitimation dans le champ de la danse contemporaine. Cette volonté d'élargir les modalités de diffusion, d'archiver autrement les œuvres et d'atteindre de nouveaux publics montre à quel point la danse se positionne comme un outil critique puissant non seulement artistique, mais aussi politique.

Ce mouvement d'institutionnalisation, loin d'être unilatéral, correspond également à une évolution des pratiques et des missions des institutions culturelles elles-mêmes. Face aux critiques portant sur leur fermeture, leur élitisme ou leur manque de diversité, certains musées et centres d'art ont progressivement intégré la danse contemporaine dans leurs programmations non plus seulement comme un objet d'exposition ponctuel, mais comme un véritable outil de médiation culturelle. Il s'agit maintenant d'analyser comment les musées mobilisent la chorégraphie comme un dispositif de médiation.

102 Festival d'Automne à Paris, « Emmanuelle Huynh - Múa », *Festival d'Automne à Paris*. Consulté en ligne : <https://www.festival-automne.com/fr/edition-2021/emmanuelle-huynh-mua>, le 12 mai 2025.

103 Entretien avec Huynh, Emmanuelle, *et al.*, « Danse contemporaine et esprit de la décentralisation », *L'Observatoire*, n° 43, 2013, p.83-85.
Consulté en ligne : shs.cairn.info/revue-l-observatoire-2013-2-page-83?lang=fr, le 30 avril 2025.

104 Ici nous avons développé les exemples de Bouchra Ouizguen et Emmanuelle Huynh mais nombre de chorégraphes renommé.e.s passent par les institutions, qui offrent une reconnaissance et une stabilité non négligeable.

2.2. La danse utilisée comme un outil : la médiation chorégraphique

Ainsi que cela a été montré précédemment, les chorégraphes ont un intérêt à s'associer avec des lieux d'exposition. Cela garantit une certaine reconnaissance dans un milieu compétitif, et peut sécuriser des opportunités futures. Il semble maintenant pertinent de se questionner sur les apports de cette association pour ces lieux d'art contemporain. Ce n'est en effet pas anodin qu'à cette période, les espaces d'expositions tendent à collaborer plus activement avec les chorégraphes, exposant régulièrement des danses performatives¹⁰⁵. La danse performative apparaît donc *a priori* comme un modèle attractif pour les espaces d'exposition. Ainsi, une fois les intérêts des chorégraphes à s'institutionnaliser démontré, nous allons comprendre pourquoi les espaces d'exposition la trouvent attractive, même si les danses performées peuvent dénoncer directement les fonctionnements des structures qui les accueillent.

a) Casser le *White Cube* pour renouveler les codes du musée

Tout d'abord, cette collaboration avec des danses performatives change du modèle classique d'exposition du musée. En intégrant de l'art « vivant » dans ses murs, le musée rompt avec le modèle classique du *White cube*, qui impose une neutralité spatiale supposée valoriser l'œuvre en l'isolant de tout contexte¹⁰⁶. Or, cette neutralité, si elle est souvent perçue comme objective, tend aussi à effacer les dimensions sociales, politiques et historiques des œuvres. Elles sont isolées de tout contexte matériel. Cette apparente neutralité participe ainsi à une forme de hiérarchisation implicite du savoir qui n'est pas cohérente avec les remises en question que l'on observe dans la société au même moment. Ce dispositif scénographique vise à contraindre le regard du visiteur en éliminant toute référence extérieure, afin de valoriser l'œuvre pour son esthétisme. Casser le *White Cube* permet donc de rompre avec une certaine autorité du regard, en rompant avec le schéma classique de lecture occidentale de l'art établie au XXe siècle. C'est le moyen de permettre à d'autres formes de perception d'émerger, plus en accord avec l'intersectionnalité des débats et des représentations amenées dans l'art

105 Nous pouvons prendre l'exemple du Centre Pompidou qui fait régulièrement intervenir des chorégraphes en représentation dans ses murs.

106 Laurence Iselin, « L'art outdoor comme facteur de modification de l'espace-temps urbain », dans *Nouvelles perspectives en sciences sociales*, vol. 13, 2018. Consulté en ligne : <http://journals.openedition.org/sociologies/5642> , le 11 mai 2025.

contemporain¹⁰⁷. Cela permet donc aux lieux d'exposition de s'adapter et d'évoluer avec leur contexte social. Les visiteurs sont donc face à des présentations moins déconnectées, plus « modernes » et présentées comme moins élitistes car les expositions s'adaptent à eux. Ce déplacement perceptif est d'autant plus significatif qu'il touche à la question du public. En brisant la frontalité du *White Cube*, les institutions ouvrent leur espace à des visiteurs dont les corps, les expériences et les récits ne coïncident pas avec ceux que le modèle muséal traditionnel valorisait. Comme le souligne Rainer Roschlitz dans sa notion d'« intégration de l'art subversif », le soutien public à la liberté créatrice et la valorisation des ruptures artistiques entretiennent structurellement un écart entre les œuvres et une grande partie du public. C'est cet écart que les institutions cherchent précisément à résorber par la médiation chorégraphique¹⁰⁸.

La danse devient, dans ce contexte, un bon moyen de rompre avec le *White Cube*, ou simplement de le revisiter. Par sa nature temporelle, mouvante et incarnée, elle permet de réactiver l'espace du musée, coupant par la même occasion avec la neutralité supposée de l'espace d'exposition. Elle remet en cause cette neutralité, en réintroduisant le corps, la temporalité et la dimension relationnelle. La danse rend l'espace d'exposition perméable à d'autres récits, notamment ceux qui échappent aux logiques dominantes du visible et du figé. Elle engage les visiteurs dans une forme d'attention renouvelée, plus ancrée dans le moment présent, et par là même, plus politique. La présence physique des performeur.euse.s, l'imprévisibilité du geste, la porosité des frontières entre le corps qui danse et celui du public sont autant de dispositifs qui court-circuitent la distance contemplative qui était jusque-là instaurée comme norme. Cette relation danse-musée s'intensifie dans les années 90 en France où, comme nous l'avons déjà indiqué, la danse acquiert un nouveau statut, elle peut dénoncer des inégalités politiques, sociales. C'est donc dans ce contexte que les musées contemporains français, à l'image du Centre Pompidou, vont s'associer aux chorégraphes. Ils jouent ainsi un rôle d'amplificateur en accueillant ces discours critiques, dans une dynamique de programmation de plus en plus engagée. Dans les années 1990 et 2000, les nouvelles figures de la danse contemporaine¹⁰⁹ questionnent alors dans les musées les codes du spectacle vivant, à

107 Giovanni Lista, « Du White Cube au Moulin », dans *Ligeia*, n°93-96, 2009, p. 3-6. Consulté en ligne : <https://shs.cairn.info/revue-ligeia-2009-2-page-3>, le 13 mars 2025.

108 Patrick Germain-Thomas, « Avant-propos », *Quaderni*, n° 83, hiver 2013-2014. En ligne : <http://journals.openedition.org/quaderni/759>

109 Les chorégraphes comme Emmanuelle Huynh, Mathilde Monnier, Jérôme Bel ou Boris Charmatz développent des œuvres où le corps devient un médium d'interrogation plus que de démonstration. Il s'agit moins

travers une danse non dansée, plus performative. Les chorégraphes refusent la scène frontale, impliquent le public, effacent la narration. Le geste devient outil d'interrogation plutôt que de démonstration.¹¹⁰ Il se traduit souvent esthétiquement par un effacement volontaire de la narration au profit de structures ouvertes ou interactives. L'objectif est de laisser au public une place active dans la construction du sens. Cette reconfiguration du rapport au public ne relève pas d'une volonté seule de démocratisation. Elle engage une réflexion profonde sur ce que signifie « recevoir » une œuvre chorégraphique. Le développement d'une culture chorégraphique se heurte dans un premier temps à une difficulté structurelle : l'absence d'une culture chorégraphique qui précède dans les institutions¹¹¹. Or, la danse performative, en brisant les conventions scéniques et en s'installant dans les espaces de circulation du musée, contourne l'obstacle d'une culture chorégraphique absente. Elle s'adresse à des visiteurs qui ne se définissent pas comme spectateurs de danse, et les prend par surprise dans leur déambulation. La séduction du public passe ainsi moins par un discours explicatif que par une expérience sensorielle immédiate, qui engage le corps du spectateur avant même sa réflexion critique. Ce fonctionnement peut être rattaché à des médiations favorisant le partage de sensations et des interprétations¹¹². La danse performative présentée de cette manière opère ainsi une médiation forte émotionnellement car elle n'explique pas l'œuvre, elle la fait ressentir.

b) Un engagement social attendu

Ce tournant performatif s'inscrit plus largement dans une volonté des institutions culturelles de répondre à une demande croissante d'engagement sociopolitique. Les institutions culturelles s'ouvrent à des pratiques chorégraphiques engagées, ce qui explique en partie le développement des danses performatives au cœur des institutions. Elles s'inscrivent alors plus largement dans une dynamique de repositionnement stratégique des musées et centres d'art,

de montrer une maîtrise technique que de questionner la présence, l'identité, la mémoire ou les conventions du spectacle lui-même.

110 Charline Bidault, *L'intervention de la danse dans les musées et les monuments historiques comme outil de médiation*, mémoire de Master 1 « Médiation Culturelle, Patrimoine et Numérique », Université de Paris Ouest Nanterre La Défense / Université Paris VII - Vincennes Saint-Denis, juin 2016, sous la direction de Rémi Labrusse.

111 Conseil supérieur de la danse, *Tableau chorégraphique de la France*, Paris, 1993. Cité dans Patrick Germain-Thomas, *op. cit.*

112 Cette stratégie de l'implication somatique est au cœur de ce que Philippe Guisgand désigne comme les « ateliers du spectateur » : Philippe Guisgand, « Les ateliers du spectateur, fabrique du sensible », *Quaderni*, n° 83, hiver 2013-2014.

face aux mutations de la société contemporaine. Collaborer avec des chorégraphes féministes, par exemple, ne relève pas uniquement d'un choix artistique, mais s'inscrit dans une stratégie d'actualisation de l'image institutionnelle. Il convient cependant d'interroger la nature de ce repositionnement. Les musées répondent à des attentes sociétales, mais enrichissent également leurs discours critiques. Ils évoluent donc à la fois formellement, en cassant les codes du *White Cube*, mais leurs messages aussi suivent l'évolution des mentalités et les prises de conscience des questions de genre, intersectionnelles... En intégrant ces voix contestataires dans leurs murs, les musées se repositionnent donc comme des acteurs du débat public. Ils cherchent à répondre aux attentes d'un public plus conscientisé, mais aussi à réinterroger leur propre rôle dans la production des savoirs. Reste à se demander si cette ouverture constitue un véritable changement de paradigme, ou si elle participe d'une logique de récupération qui neutralise la portée subversive de ces pratiques en les intégrant dans les circuits de la légitimation culturelle, question que nous approfondirons dans la partie suivante. La danse, en tant que pratique située, offre ici un outil de médiation puissant. Elle permet d'incarner les luttes, de donner corps à des récits invisibilisés, et de créer un espace sensible où se rejoue la complexité du monde contemporain¹¹³.

Nous observons, à travers ce changement de médiation, que les institutions redéfinissent leurs approches et leurs missions. Il ne s'agit plus seulement de préserver les œuvres mais aussi de participer activement à la construction d'une mémoire collective ainsi qu'à l'émergence de nouveaux récits sociaux. Cette question de la mémoire collective est d'autant plus prégnante dans le champ chorégraphique qu'elle y rencontre des difficultés spécifiques, liées à la nature même de la danse comme art éphémère. Marie Quiblier, Docteure en Histoire de l'Art, souligne que l'art chorégraphique « ne dispose pas d'un type d'archives considéré de manière unanime comme étant légitime à circonscrire le contenu de ses œuvres »¹¹⁴. Cette fragilité archivistique fait de la mémoire chorégraphique un enjeu particulièrement complexe pour les institutions, qui doivent inventer de nouveaux modes de conservation et de transmission pour un art dont l'essence même est le mouvement, vivant et non reproductible. Inviter des chorégraphes engagées et collaborer avec elles permet aux institutions d'accueillir des formes artistiques

113 Des artistes comme La Ribot, Eszter Salamon, ou encore Mathilde Monnier ont proposé des œuvres qui investissent les espaces d'exposition pour questionner la visibilité des corps marginalisés, les normes de genre, les hiérarchies artistiques, ou encore la mémoire collective.

114 Marie Quiblier, « Ce que la reprise fait à l'œuvre chorégraphique / Subversion et invention », *Marges*, n° 18, 2014, p. 140-152. En ligne : <https://journals.openedition.org/marges/894>

nouvelles. Ces dernières interrogent grâce à ce médium les rapports de pouvoir, les inégalités et les processus d'exclusion, tout en renouvelant leur propre rapport à l'art vivant. La présence de la danse dans le musée introduit une temporalité autre, un « temps réel » qui rompt avec l'idée de fixité propre aux objets d'art traditionnels. Le corps en mouvement, notamment lorsqu'il est porteur d'une revendication féministe ou *queer*, devient un outil de trouble et de déplacement. Il fait du musée non plus un lieu de sacralisation passive, mais un espace de débat. Là où l'œuvre d'art plastique est figée, accrochée, documentée, la performance chorégraphique est instable, éphémère, parfois même non reproductible. Elle engage le spectateur dans une forme d'attention renouvelée, plus ancrée dans le moment, et par là même, plus politique.

Le musée se positionne ainsi comme un acteur du changement social, ce qui renforce sa pertinence dans une société en transformation. Dans cette perspective, il prend position. En accueillant des œuvres chorégraphiques qui mettent en scène des corps minorisés, vulnérables ou résistants, il se constitue comme un acteur du changement social. Qui plus est, il se constitue comme un acteur participatif, qui incite les spectateurs à interagir avec les chorégraphes. La présence de la danse dans les espaces muséaux, et d'exposition de manière plus globale, permet de brouiller les frontières entre le public et les performeurs. Les institutions se transforment ainsi en un lieu de circulation des idées et des affects. En s'engageant dans cette dynamique, elles prennent un rôle de transmetteurs. Elles facilitent la transmission de savoirs alternatifs, valorisent des pratiques minoritaires et la reconnaissance de subjectivités marginalisées. Ce faisant, les institutions se présentent comme participant à la construction d'un espace public plus inclusif. La création artistique devient un vecteur de dialogue, d'émancipation et de réflexion critique sur les enjeux contemporains.

Le musée d'Art contemporain du Val-de-Marne (MAC VAL), illustre cette mouvance. Ouvert en 2005, le MAC VAL se singularise par son positionnement. Il est le seul musée en France exclusivement dédié à la scène artistique française depuis les années 1950, et se donne pour mission de rompre avec le modèle classique du musée comme lieu de savoir vertical et univoque. Il veut rompre avec le schéma classique du musée où les spectateurs sont simplement observateurs. C'est un outil de dialogue entre les artistes et le public¹¹⁵. Il invite par exemple

115 Alexia Fabre Conservatrice en chef du MAC VAL, 2015. Consulté en ligne : <https://doc.macval.fr/basicfilesdownload.ashx?itemGuid=86DF3DBB-F446-493D-9B1E-B983440B9AA0>

en 2008 la chorégraphe Emmanuelle Huynh et le plasticien Nicolas Floc'h à mettre en scène *La Feuille*, créée en 2005 (Fig. 21).



Figure 21 : Nicolas Floc'h, Emmanuelle Huynh, *La Feuille*, chapelle du Genêteil de Château-Gontier, 2005, @ François Le Maguer.

Pour l'occasion, le vestibule du musée est aménagé pour permettre au public d'être immédiatement confronté à la performance dès son entrée dans le bâtiment (Fig. 22). Ce choix n'est pas anodin. Il s'agit d'une volonté de décroquer l'expérience esthétique, de la sortir de la salle consacrée, pour en faire un élément constitutif de l'architecture muséale elle-même. Cependant, une certaine mise à distance avec le public est mise en place, il n'a pas accès à l'espace chorégraphique.¹¹⁶ Cette frontière, bien que discrète, interroge la capacité réelle du musée à intégrer pleinement les logiques de la performance et à abolir les séparations entre regardeur et performeur. Elle met en lumière les limites du dispositif muséal lorsqu'il tente d'embrasser des pratiques artistiques qui reposent justement sur la porosité des frontières, l'hybridation des espaces et l'implication sensorielle du spectateur. Ce paradoxe, loin d'invalider la démarche du MAC VAL, souligne les enjeux fondamentaux qui traversent la rencontre entre art vivant et institution muséale.

116 Mac Val, *Emmanuelle Huynh, Nicolas Floc'h*, créé en 2015. Consulté en ligne : <https://www.macval.fr/Emmanuelle-Huynh-Nicolas-Floc-h>, le 6 mai 2025.



Figure 22 : Nicolas Floc'h, Emmanuelle Huynh, *La Feuille*, performance dans le cadre des « Dimanches de la collection », 2008.

c) Un patrimoine culturel élargi : le corps-archive

Traditionnellement la notion de patrimoine culturel est associée aux monuments et aux sites. Mais depuis la fin du XXe siècle, cette définition s'est progressivement élargie, notamment sous l'influence des débats postcoloniaux, féministes et décoloniaux, pour intégrer des formes immatérielles, des pratiques sociales et des expressions culturelles éphémères. Cet élargissement inclut les traditions orales, les rituels, les pratiques festives, les savoir-faire artisanaux, mais aussi ce qui nous intéresse ici : la danse.¹¹⁷ Cette reconfiguration du patrimoine trouve un écho particulier dans le champ chorégraphique à partir des années 1990, avec l'appellation « les années mémoire » de la danse. En effet, le champ chorégraphique à cette période est profondément marqué par une prise de conscience collective, celle de la fragilité et de la dimension éphémère de la danse contemporaine¹¹⁸. C'est un indice que la mémoire des œuvres chorégraphiques devient une préoccupation importante. Le fait que l'on

¹¹⁷ UNESCO, *Qu'est-ce que le patrimoine culturel immatériel ?*, Consulté en ligne : <https://ich.unesco.org/fr/qu-est-ce-que-le-patrimoine-culturel-immateriel-00003>, le 2 mai 2025.

¹¹⁸ Philippe Le Moal, *De la mémoire de la danse à la culture chorégraphique. 1. La Danse à l'épreuve de la mémoire. Analyse d'un corpus d'écrits sur la mémoire de la danse*, Paris, ministère de la Culture et de la Communication, 1998, p. 19.

parle d'années mémoire dans le domaine de la danse indique que la question de la mémoire des œuvres chorégraphiques prend une place centrale. Elle s'observe tant dans les pratiques artistiques, avec les *reenactments*¹¹⁹ où des œuvres du passé sont réactivées ou réinterprétées que dans les politiques institutionnelles. Les institutions, conscientes de la difficulté à patrimonialiser une pratique fondée sur le corps et l'instant, expérimentent de nouveaux modes de conservation et de médiation comme nous avons pu l'observer. Elles visent à préserver la dimension vivante et évolutive de la danse¹²⁰. Le phénomène est d'autant plus marqué que de nombreux chorégraphes et danseurs disparaissent avec l'épidémie de sida dans la décennie 1990, comme en France Dominique Bagouet. Par ailleurs, l'évolution des politiques culturelles et l'élargissement de la notion de patrimoine à l'immatériel poussent les institutions à intégrer la danse dans leurs préoccupations de conservation et de valorisation. Les années 1990 voient ainsi la multiplication d'initiatives telles que la création d'archives audiovisuelles, la publication de monographies de chorégraphes ou encore l'organisation de festivals-hommages. Par exemple, en 1990, le Festival International Montpellier Danse consacre une édition à la mémoire du maître de Bharata Natyam V. S. Muthuswamy Pillai. Cela illustre la volonté institutionnelle de transmettre et célébrer des héritages chorégraphiques à travers une programmation dédiée à la mémoire et à la valorisation de figures majeures de la danse. Nous observons alors la mise en place de dispositifs de transmission intergénérationnelle, qui témoignent de la volonté de préserver la mémoire vivante de la danse contemporaine.

Des œuvres comme *Mauvais genre*, d'Alain Buffard avec la participation de plusieurs chorégraphes dont Jérôme Andrieu, Trisha Bauman, Régine Chopinot, Matthieu Doze, Héra Fattoumi...¹²¹ s'inscrivent dans cette nouvelle dynamique. Présentée en décembre 2004 au Centre Pompidou, cette performance collective ne se contente pas d'occuper un espace muséal. *Mauvais genre* s'inscrit dans une démarche intersectionnelle et brouille les frontières entre geste dansé, parole politique et présence incarnée (Fig. 23). La performance questionne la

119 Le *reenactment* désigne la recréation, la reconstitution ou la réactivation vivante d'œuvres performatives passées. En danse, il englobe à la fois la reconstruction fidèle d'œuvres anciennes, leur reprise continue ou leur recréation libre, mobilisant archives, témoignages et interprétations contemporaines pour transmettre et réactualiser la mémoire chorégraphique auprès de nouveaux publics.

120 Anne Bénichou, « Exposer la danse : Négocier collectivement et dans l'action les répertoires de gestes », dans *Signata*, n°11, 2020, mis en ligne le 01 juillet 2020, consulté le 05 mai 2025. Consulté en ligne : <http://journals.openedition.org/signata/2839>

121 Centre Pompidou, « Alain Buffard, Mauvais Genre », *Centre Pompidou*. Consulté en ligne : <https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/c5p4aAy>, le 17 mai 2025.

sexualisation du corps féminin et masculin, la racialisation des corps dans les institutions culturelles ou encore la binarité de genre. Structurée autour de solos et de moments collectifs qui s'enchaînent sans hiérarchie apparente, la pièce impose aux visiteurs du Centre Pompidou une confrontation directe avec la multiplicité des corps et des récits qui occupent l'espace. Les performeuses et performeurs se déplacent dans les salles, obligeant le public à regarder, à se positionner face aux gestes. En ce sens, *Mauvais genre* ne se contente pas d'exhiber des corps marginalisés, il transforme l'espace muséal en terrain de négociation des normes de genre. Il fait alors du visiteur un acteur involontaire de cette cartographie des pouvoirs.



Figure 23 : Alain Buffard, *Mauvais genre*, Centre Pompidou, du 1 au 4 décembre 2004.

Le musée, en invitant ces chorégraphes à performer dans ses murs, devient alors un espace de friction, de dialogue, voire de réparation où les artistes exploitent la médiation chorégraphique

comme un outil de critique sociale. En accueillant *Mauvais genre*, le Centre Pompidou ne se contente pas d'intégrer la danse dans ses murs. Il en fait un médium de mise en question de ses propres logiques d'inclusion, de visibilité, et de légitimation. Cette démarche s'inscrit dans une politique muséale plus large amorcée, dans les années 2000, qui vise à diversifier les formats de médiation et à ouvrir l'institution à des formes d'énonciation plus vulnérables, plus instables, mais aussi plus politiques.¹²² La médiation chorégraphique devient alors un outil stratégique de critique sociale, mais aussi une tentative de réparation symbolique, notamment à l'égard des corps minorisés, longtemps exclus du récit patrimonial. On peut alors reprendre la notion de « corps-archive », que la médiation chorégraphique contribue à élaborer. Si l'œuvre chorégraphique résiste à l'archivage traditionnel, c'est en partie parce que son principal lieu de conservation est le corps même, qui mémorise, transforme et transmet. Pour les chorégraphes féministes, cette propriété de la danse n'est donc pas une faiblesse, mais une force de subversion. Aussi, dans le cadre d'une lecture féministe, cet écart entre la version originelle et sa réactualisation est précisément ce qui permet de dire quelque chose du présent à partir du passé. Chaque reprise est aussi une prise de parole sur les conditions actuelles du genre et du pouvoir dans l'espace institutionnel¹²³. Par conséquent, la médiation chorégraphique ne se limite pas à une stratégie de dynamisation des lieux d'art contemporain, mais constitue également un levier politique, un vecteur d'émancipation et de réappropriation à part entière. En invitant des corps à danser, elle ouvre la voie à des narrations multiples et incarnées, en rupture avec une histoire de l'art souvent écrite depuis une perspective masculine, blanche et occidentale.

Le Musée de la danse fondé par Boris Charmatz est un exemple parfait de cette évolution qui a eu lieu dans les années 2000 et qui s'étend de plus en plus dans les années 2010¹²⁴. Le projet, hybride et expérimental, déconstruit les catégories traditionnelles de l'institution puisqu'il croise trois dimensions différentes. Il est en effet né d'un croisement entre le musée, lieu de conservation et d'exposition, la danse, art du mouvement, et le centre chorégraphique, lieu de production et de résidence¹²⁵. Le Musée de la danse est une institution-laboratoire dont le cadre

122 Ministère de la Culture, « Loi musées : vingt ans d'évolutions pour les établissements et leurs publics », *Ministère de la Culture*. Consulté en ligne : <https://www.culture.gouv.fr/actualites/loi-musees-vingt-ans-d-evolutions-pour-les-etablissements-et-leurs-publics>, le 11 mars 2025.

123 Marie Quiblier, « Ce que la reprise fait à l'œuvre chorégraphique / Subversion et invention », *op. cit.*

124 Nous pouvons ici citer les expositions et programmations : *Dancing museums* avec cinq musées européens (2015 2017) et *Le musée comme performance* (Musée d'art contemporain de Serralves, Porto, 2017).

se transforme en fonction des objets, des idées ou des corps qu'il abrite. Le chorégraphe Boris Charmatz entend y explorer les possibilités de croisement entre exposition, geste performatif et articulation d'un discours : un dire, un faire, et un comment-le-faire simultanés.¹²⁶

Si l'institution se veut résolument critique, il faut cependant noter qu'une lecture féministe de ce projet reste pourtant ambivalente. D'un côté, Boris Charmatz défend une approche déhiérarchisée, ouverte aux formes corporelles alternatives, et a collaboré avec des figures féminines majeures de la scène contemporaine. Par exemple, en 1996, Boris Charmatz collabore avec Odile Duboc et Emmanuelle Huynh dans le *duo boléro 2*. Ce travail collectif met en avant une approche égalitaire et l'exploration de nouvelles formes corporelles, tout en valorisant la collaboration entre artistes reconnus (Fig. 24).

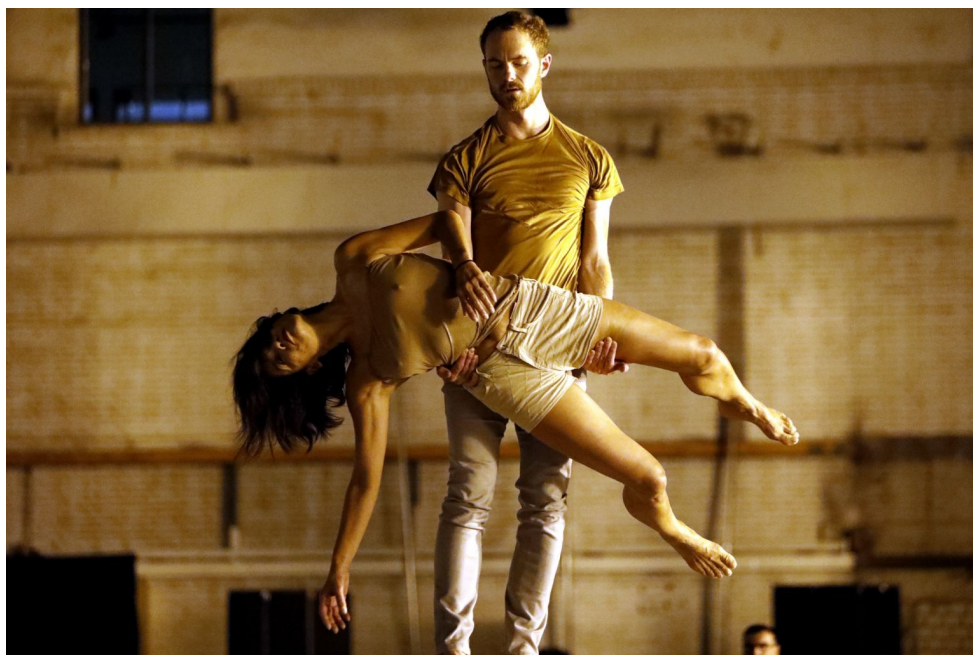


Figure 24 : Boris Charmatz et Emmanuelle Huynh, étrangler le temps © Ursula Kaufmann.

Sur le plan de la transmission et de la mémoire, le Musée de la danse développe par ailleurs des dispositifs novateurs (adaptations d'œuvres pour amateurs, participations chorégraphiques

125 Des démarches similaires se développent à la même période en Europe. Le Musée d'Art Contemporain de Serralves, inauguré à Porto en 1999 sur des plans de l'architecte Álvaro Siza Vieira, intègre dès son ouverture la danse et la performance à ses missions, aux côtés des beaux-arts, du cinéma et de la musique. La curatrice Cristina Grande, responsable de la danse et de la performance au sein du musée, y développe à partir de 2015 le programme annuel *The Museum as Performance*, plateforme organisant la rencontre entre arts visuels et arts vivants à l'intérieur même de l'espace muséal. Entretien avec Grande, Cristina., *et al.* « Le musée comme performance ». *Repères*, cahier de danse, 2017/1-2 n° 38-39, 2017. p.13a-18a.

126 *Musée de la danse*, Boris Charmatz, Consulté en ligne : <http://www.museedeladanse.org/fr/articles/musee-de-la-danse.html>, le 15/03/2025.

ouvertes, archives vivantes). Ces dispositifs permettent une circulation des danses performatives à un public élargi, en ouvrant l'histoire chorégraphique à des publics qui en étaient jusque-là structurellement exclus. Ces choix illustrent l'engagement de Boris Charmatz en faveur d'une scène chorégraphique plus inclusive, attentive à la diversité des voix et des pratiques¹²⁷. Pourtant, de l'autre côté, le projet reste largement porté par la figure masculine de l'artiste-chercheur qui s'approprie l'espace critique. La place accordée aux artistes femmes, aux discours féministes, décoloniaux ou *queer* reste inégale selon les programmations, et reflète encore des déséquilibres structurels dans les milieux chorégraphiques institutionnels. Cette tension révèle une contradiction inhérente à la médiation chorégraphique féministe dans les institutions. En effet, les structures qui accueillent ces pratiques subversives restent gouvernées par des logiques internes qui tendent à reproduire les hiérarchies genrées, coloniales... que la danse performative prétend déconstruire. Ce paradoxe n'est pas propre au Musée de la danse. Il constitue l'une des tensions majeures qui oppose la reconnaissance institutionnelle à l'autonomie critique.

Ainsi, collaborer avec des chorégraphes féministes permet aux musées d'actualiser leur image, de répondre à des attentes sociétales, mais aussi d'enrichir leurs discours critiques. L'analyse de la médiation chorégraphique dans les institutions muséales contemporaines révèle un déplacement des enjeux traditionnels de l'exposition vers des formes d'énonciation critiques, incarnées et contextuelles. En tant qu'outil performatif, la danse ne se contente plus d'enrichir l'expérience esthétique mais elle devient un mode d'interrogation des structures de pouvoir inscrites dans l'espace muséal. Le glissement témoigne d'une redéfinition du musée, non plus comme lieu de conservation d'un patrimoine figé, mais comme espace poreux en dialogue avec les urgences politiques et sociales contemporaines. C'est précisément dans ce brouillage des hiérarchies, des temporalités et des corps légitimes que se joue la portée subversive de la danse, en tant que vecteur d'une relecture féministe, *queer* et décoloniale de l'histoire de l'art et de ses institutions. Pourtant, cet engagement social n'est pas exempt de tensions. Il soulève des questions sur la sincérité des démarches institutionnelles. Le risque de récupération ou de neutralisation des discours contestataires ainsi que la nécessité de garantir aux artistes une véritable autonomie créative sont à interroger. Néanmoins, il témoigne d'une évolution profonde du rôle des musées et des centres d'arts qui, en s'ouvrant à la danse

127 Boris Charmatz, Emmanuelle Huynh, Odile Duboc, « Étrangler le temps, boléro 2 », dans *Centre national de la danse*. Consulté en ligne : <https://www.cnd.fr/fr/program/496-boris-charmatz-emmanuelle-huynh-odile-duboc>, le 14 juin 2025.

performative et engagée, affirment leur volonté de contribuer à la transformation des représentations et des pratiques sociales.

2.3. Tension entre reconnaissance et récupération institutionnelle

a) Mécanismes muséaux de neutralisation du geste chorégraphique

Si les collaborations entre institutions muséales et chorégraphes contemporains participent à une reconfiguration de l'espace d'exposition et à l'accès à un public plus large, elles ne sont pas dénuées d'ambiguïté. Plusieurs critiques peuvent être faites à l'égard de cette association. Le problème vient notamment des intérêts des musées. S'ils semblent accueillir des propositions chorégraphiques critiques, féministes et décoloniales, il faut néanmoins s'interroger sur le cadre dans lequel ces œuvres sont présentées. L'accent doit surtout être mis sur les mécanismes qui peuvent neutraliser ou amoindrir la portée politique des chorégraphies. En effet, le geste d'inviter des corps en lutte dans les espaces d'exposition ne garantit en rien la transmission fidèle des discours.

Ainsi, la tension repose dans un premier temps sur un décalage entre l'intention critique des artistes et l'usage que peuvent en faire les institutions. Ce décalage s'explique par le fait que les chorégraphes investissent les espaces d'exposition avec une volonté de questionner les revendications féministes et décoloniales afin d'ouvrir un espace de réflexion critique. Or, une fois intégrées dans le cadre institutionnel, leurs œuvres peuvent être réinterprétées, instrumentalisées ou neutralisées selon les objectifs propres à l'institution. L'intention de subversion ou de remise en cause initiale peut alors se heurter à des logiques internes aux espaces d'exposition¹²⁸. Les musées répondent à des impératifs de programmation dynamiques comme détaillé plus tôt, mais aussi à une logique de visibilité qui n'est pas exempte de stratégie communicationnelle. Les institutions culturelles, pour attirer du public, élaborent des programmations variées et dynamiques. Elles y intègrent pour cela des formes artistiques innovantes comme la danse performative. Cependant, cette ouverture cible surtout la forme, et la vente de la nouveauté, sans s'attarder à la profondeur des messages. Nous constatons que la médiation utilisée par les musées peut desservir les chorégraphes qui y sont associées, en réduisant l'impact de leurs messages.

Les débats continuent, surtout en ce qui concerne les pratiques des grands musées qui négligent la contextualisation de leurs œuvres dans leurs affichages et performances temporaires. Cette

¹²⁸ Des logiques de valorisation patrimoniale ou de communication institutionnelle peuvent par exemple atténuer la portée politique des performances.

décontextualisation empêche une vision politique complète pour le public, et minore les discours féministes, décoloniaux... C'est ce que soulève Claire Bishop lorsqu'elle annonce que « parmi les nombreuses pistes ouvertes par la pensée décoloniale et abolitionniste, l'une des plus créatives et des plus urgentes devrait être de repenser – ou de remplacer – ce vestige de la modernité coloniale qu'est le musée »¹²⁹. Claire Bishop insiste sur la nécessité de dépasser le modèle muséal hérité de la modernité occidentale, qui tend à figer, à dépolitiser ou à neutraliser les pratiques artistiques radicales. Elle invite à repenser en profondeur le rôle et la fonction du musée. Celui-ci ne saurait dès lors être envisagé comme un espace de production des récits, structurés par des logiques de sélection, de hiérarchisation et de visibilité. Dans le cas des danses performatives, cette remise en question est d'autant plus forte que les danses introduisent dans l'espace muséal des formes instables, incarnées et temporelles qui déjouent les cadres habituels de présentation de l'œuvre¹³⁰. Leur présence oblige alors l'Institution à interroger non seulement ses modalités d'exposition, mais aussi les héritages sociaux, politiques et coloniaux inscrits dans ses propres fonctionnements. Il ne s'agit donc plus uniquement d'ouvrir le musée à de nouveaux formats artistiques, mais de déplacer les conditions mêmes dans lesquelles il rend visibles certaines œuvres, certains corps et certaines mémoires. Ainsi, cette reconfiguration du musée ne relève pas d'un simple ajustement formel, mais engage une transformation profonde de ses usages et ses finalités.

L'objectif est qu'il devienne un véritable espace de débat, de remise en question et de transmission des luttes sociales et politiques. Ce déplacement est d'autant plus nécessaire que le musée s'est historiquement construit dans un rapport étroit au modèle colonial. Il a longtemps participé à la hiérarchisation des cultures, à la mise à distance d'objets attachés à leurs contextes, et les a réinscrits dans un cadre de lecture occidentale présenté comme universel. Dès lors, repenser le musée suppose d'interroger ses fondements mêmes, c'est-à-dire les critères selon lesquels il sélectionne, classe et rend visible les productions artistiques. Il ne s'agit plus seulement d'ouvrir davantage ses espaces à des œuvres subversives, issues d'histoires minorées, mais de remettre en question le cadre qui a rendu possible leur exclusion, leur fragmentation et leur infériorisation¹³¹. Dans le champ des danses performatives, cette tension

129 Axel Gryspeerdt, « Claire Bishop, Vers un musée radical. Réflexions pour une autre muséologie : trad. de l'anglais (États-Unis) par M. Bourgatte, illustrations de D. Perjovschi, Paris, MKF Éd., 2021, 92 pages », dans *Questions de communication*, n° 40, 2021, p. 481-482. Consulté en ligne : <https://shs.cairn.info/revue-questions-de-communication-2021-2-page-481?lang=fr>, le 25 avril 2025.

130 *Idem*.

est particulièrement visible, ces pratiques s'étant souvent développées en marge, voire contre les cadres institutionnels qui cherchent aujourd'hui à les intégrer.

Face à une institution qui, dans une majorité des cas, semble minorer l'impact de l'œuvre, il est important de déterminer quels sont les mécanismes de ce fonctionnement afin de garder un cadre critique autour de l'élaboration des danses performées dans les espaces d'exposition institutionnels. Du point de vue des institutions, ce sont des sujets sensibles également. Le *Kit d'accompagnement pour les musées*, rédigé par la DRAC Auvergne-Rhône-Alpes par exemple, montre que ce sont des questions qui touchent aussi les acteurs des espaces muséaux et territoriaux. Ces remises en questions montrent aussi que les professionnels ne se vivent pas seulement comme des instances de pouvoir, mais aussi comme des acteurs soumis à une pression accrue entre les demandes institutionnelles, les attentes du public et l'accueil du travail des chorégraphes¹³².

Pour éviter que la présence de la danse dans les musées ne se traduise par une simple récupération ou une neutralisation des discours, il est donc essentiel d'analyser les mécanismes institutionnels en jeu. Ils passent par le choix de la programmation, les dispositifs de médiation, de communication et les modes de présentation des œuvres. Ce sont autant de mécanismes qui mettent uniquement en avant le côté « vivant » et « performatif » de la danse. Claire Bishop le souligne lorsqu'elle explique que « la danse semble n'exister que dans une zone temporelle différente que celle de l'espace historique [des collections] : elle est généralement utilisée par le musée comme un spectacle démonstratif »¹³³. Elle explique ici que la temporalité propre à la danse diffère de celle du musée. Celle de la danse est éphémère, c'est celle de l'instant. Elle entre donc en tension avec les logiques patrimoniales du musée, qui vise à conserver et pérenniser. Par conséquent, sa création n'est pas liée à l'espace muséal en lui-même et à son patrimoine. Il reste à déterminer si cette collaboration respecte la politisation du message chorégraphique, d'autant plus quand les chorégraphes françaises qui les produisent ont dès la conception une intention critique¹³⁴. Nous pouvons par exemple citer les travaux de Régine

131 Piotr Piotrowski, « Du tournant spatial ou une histoire horizontale de l'art », *L'art à l'ère de la globalisation Modernités et décentrement*, Éditions du Centre Pompidou, 2022. p.30-44.

132 DRAC Auvergne-Rhône-Alpes, *Kit d'accompagnement pour les musées : Les sujets sensibles et la censure au musée. État des lieux, modalités d'adaptation et cadre légal*, DRAC, février 2025.

133 Claire Bishop, « The Perils and Possibilities of Dance in the Museum : Tate, MoMA, and Whitney », dans *Dance Research Journal*, vol. 46, n°3, décembre 2014, p.62-76. Traduit de l'anglais, p.72 : "Live dance seems to exist in a different time zone to that of history: it is usually deployed by the museum as presentist spectacle"

134 Anne Pellus, *Politique(s) de l'hybride dans la danse contemporaine française : formes, discours, pratiques*, Thèse de doctorat, Université Toulouse Jean Jaurès, 2016, sous la direction de Murielle Plana, p. 159.

Chopinot ou de Mathilde Monnier, déjà étudiées dans ce mémoire, dont les travaux sont conçus comme des prises de position politiques ou sociales.

b) Reconnaissance, récupération et négociations institutionnelles

La récupération institutionnelle ne se joue pas seulement au moment où la performance entre au musée, mais en amont, dans les conditions de production de la reconnaissance. En effet, le champ chorégraphique français s'est structuré autour d'un système de subventions, de commissions et de statuts qui distribue inégalement la visibilité et la légitimité des artistes¹³⁵. Dans cette configuration, l'autonomie artistique demeure toujours relative, car l'accès aux ressources dépend d'instances qui évaluent les projets selon des critères de conformité aux attentes des acteurs institutionnels. Pour les chorégraphes féministes, cette situation est décisive car elle impose un cadre de validation susceptible d'atténuer la conflictualité du geste initial. Ces débats ne se font pas à posteriori, avec un regard rétrospectif sur la situation. Dans les années 1990, c'est toute une nouvelle génération de chorégraphes qui travaillent à la marge de l'institution pour les raisons que nous venons d'annoncer. Si des collaborations voient malgré tout le jour, les artistes s'inquiètent de la standardisation de la danse contemporaine qui n'aurait plus qu'un but esthétique et qui perdrait sa subjectivité.¹³⁶ C'est notamment ce que pointe du doigt la critique d'art Yvane Chapuis, lorsqu'elle souligne le peu d'accompagnement fait autour de la danse.

[M]ême hors de son contexte, la danse demeure indiscutée. Si aujourd'hui certaines institutions muséales, et non des moindres, en France comme à l'étranger, la font figurer au palmarès de leurs activités publiques, rien (ou presque rien selon les cas) en termes d'écriture en leur sein ne vient l'accompagner, quand n'importe quelle exposition se voit assortie d'un catalogue. Fainéantise, incompetence, déconsidération ? ¹³⁷

Ces critiques sont révélatrices d'un problème structurel dans l'approche des danses performatives par les espaces muséaux. Ces performances étant par nature ponctuelles, il est

135 Sylvia Faure, « Les structures du champ chorégraphique français ». Actes de la recherche en sciences sociales, 2008/5 n° 175, 2008. p.82-97. Consulté en ligne : shs.cairn.info/revue-actes-de-la-recherche-en-sciences-sociales-2008-5-page-82?lang=fr, le 30 mai 2025.

136 *Ibid.*, p. 117.

137 Yvane Chapuis, « Pour une critique des œuvres chorégraphiques », dans *Art Press*, numéro spécial « Medium danse », n°23, Paris, 2002, p. 13.

rare qu'une explication détaillée soit mise à disposition des spectateurs. Ici, Yvane Chapuis souligne que les espaces muséaux ne sont pas des lieux de rencontre neutre. Ils ont, tout comme les artistes qui y exposent et les spécialistes du monde de l'art, pour responsabilité de repenser les injonctions coloniales et patriarcales mises en place car ils participent eux aussi à ce système. Les institutions muséales, par leurs mises en avant (cartels, catalogues...) ou non des histoires et démarches des chorégraphes avec qui ils collaborent, jouent un rôle dans la compréhension du public et la persistance ou non d'inégalités systémiques. Ainsi, Yvane Chapuis, à travers les mots « Fainéantise, incompetence, déconsidération » pointe du doigt le travail qui reste à faire quant à la médiation et la revalorisation des danses performatives, qui est d'ailleurs un constat général de l'art contemporain. Ce constat renvoie à nouveau à une logique plus large de hiérarchisation des pratiques artistiques où les danses performatives, car elles échappent aux cadres habituels de l'œuvre et de sa conservation, demeurent plus facilement exposées à l'invisibilisation. Dans cette perspective, la revalorisation des danses performatives suppose de repenser les outils de lecture, les cadres d'expositions et les modalités de transmission afin de les traiter comme des formes à part entière, porteuses de savoirs, de récits et de positionnements critiques. Plus largement, c'est la capacité de l'art contemporain à reconnaître des pratiques dont la puissance ne tient pas à leur fixité, mais à leur caractère situé, éphémère et relationnel.¹³⁸

C'est précisément cette fragilité de reconnaissance qui rend d'autant plus significatif le choix de certaines chorégraphes de collaborer avec des musées, malgré les ambiguïtés que ce cadre continue de soulever. Ainsi, même si, pour toutes les raisons évoquées précédemment, les chorégraphes acceptent, surtout dans les années 2000, de s'associer avec certains musées, les modèles n'en restent pas moins critiquables et améliorables. Les chorégraphes féministes qui acceptent de mettre en place des collaborations restent vigilantes. Elles déplacent les codes du musée, court-circuitent les dispositifs traditionnels, remettent en question les usages de l'espace et la position du spectateur¹³⁹. L'acceptation de collaborations avec les musées par ces chorégraphes n'est donc jamais univoque. L'objectif devient pour les artistes de détourner les dispositifs d'exposition traditionnels pour proposer de nouveaux modes de relation au public, afin de s'adapter et d'optimiser au mieux le fonctionnement des structures

138 Rasheed Araeen, « Introduction: When Chickens Come Home to Roost », *The Other Story Afro-Asian Artists in Post-War Britain*, Londres, Hayward Gallery, 1989, p. 9-15.

139 Nous pouvons rapidement reprendre l'exemple d'Emmanuelle Huynh avec *La Feuille*, présentée au MAC VAL, qui interroge les usages de l'espace muséal en y introduisant la danse, déplaçant les codes traditionnels du musée et modifiant la position du spectateur.

qui les accueillent¹⁴⁰. Cette posture critique vise à maintenir la portée politique de la danse et à éviter que celle-ci ne soit réduite à un simple divertissement. En s'institutionnalisant et en s'artifiant, elles deviennent le symbole des questionnements et luttes présents dans l'art contemporain. Il importe donc de ne pas banaliser ces intégrations, mais au contraire de souligner les logiques institutionnelles et les tensions persistantes. En effet, si la danse performative se démocratise dans les lieux d'exposition à partir de la fin des années 1990, cela ne signifie pas nécessairement que son message critique y est entendu. La reconnaissance offerte par l'institution s'acquiert alors au prix d'un certain lissage des discours, d'une esthétisation des luttes. Les musées contemporains s'inscrivent fréquemment dans une logique où l'inclusion de pratiques critiques ne signifie pas nécessairement une remise en question des structures de pouvoir existantes, mais sert à renforcer l'image d'ouverture de l'institution sans en modifier le fonctionnement.

De plus, à une dépolitisation et une décontextualisation du message peut s'ajouter une censure plus diffuse. Elle concerne principalement les jeunes artistes, non établis, qui ont des difficultés à accéder aux circuits de programmation¹⁴¹. Ils sont poussés par les labels à limiter la prise de risques artistiques, ce qui révèle les attentes de ceux qui peuvent les exposer. C'est l'esthétisme qui prime sur le message, surtout si ce dernier est subversif. Cela se manifeste donc en particulier chez les chorégraphes qui s'inscrivent dans des démarches féministes, *queer* ou décoloniales puisque les mécanismes institutionnels, sous couvert de soutien à la diversité, tendent à neutraliser les discours portés par les danses. La question du « bon » degré de critique acceptable par les institutions devient centrale. Les corps en lutte sont tolérés s'ils ne troublent pas trop l'ordre du musée.

Cette tension se retrouve dans le musée lui-même. Stéphanie Airaud, Responsable des publics et de l'action culturelle au MAC VAL, rappelle que le musée contemporain n'est pas seulement un lieu de conservation, mais aussi un espace de transmission, de médiation et de reconfiguration des rapports entre œuvres, publics et architecture. La danse y est donc accueillie comme une pratique capable d'activer le lieu, de troubler ses codes et de renouveler l'expérience du visiteur. Mais cette ouverture peut également transformer la performance en

140 Certaines performances comme *La Feuille* d'Emmanuelle Huynh investissent des espaces non conventionnels du musée, ou invitent les spectateurs à participer activement, brouillant ainsi la frontière entre œuvre et public.

141 Marianne Filloux-Vigreux, *La danse et l'institution*, op.cit., p. 211.

instrument de modernisation institutionnelle, puisque le musée gagne en vivacité et en attractivité grâce à la présence de corps vivants. La collaboration n'est donc jamais neutre : elle peut produire une visibilité accrue tout en redirigeant l'énergie critique de l'œuvre vers les besoins de l'institution¹⁴².

Les *femmeusesactions* de Cécile Proust, par exemple, qui font une critique cinglante de la place des femmes dans le monde, n'interviennent pas dans les musées. Ce choix d'exclusion, ou d'auto-exclusion des espaces muséaux n'est pas anodin. Il souligne la difficulté, voire l'impossibilité pour certains discours féministes radicaux de trouver une place dans des institutions qui, malgré leur ouverture affichée, demeurent sélectives quant à la portée subversive des œuvres accueillies. Si la collaboration avec des artistes femmes est parfois valorisée, elle reste souvent conditionnée à l'atténuation de la critique sociale, surtout lorsqu'elle vise directement les structures de pouvoir et les inégalités systémiques. Ainsi, malgré les diverses formes qu'adoptent les vingt-six interventions de la chorégraphe, et alors que Cécile Proust est reconnue par ses pairs et collabore sur les projets d'autres artistes dans des musées¹⁴³, elle ne réalise pas ses performances chorégraphiques dans ces lieux d'exposition, mais plutôt aux CND. Ce paradoxe interroge la capacité réelle des musées à accueillir des démarches artistiques véritablement contestataires, puisque ce n'est pas ici un manque de reconnaissance du milieu de la danse qui empêche la chorégraphe d'être mise en avant dans les institutions. La légitimation professionnelle de Cécile Proust ne se traduit pas par une légitimité pleine et entière. L'exemple le plus connu du projet *femmeuses* est le *femmeuseaction #19, final/ment/seule* réalisé en 2008¹⁴⁴. Le projet est le résumé en une heure de toutes les questions, les sources, les enjeux... abordés depuis la naissance du projet en 2004 (Fig. 25). Cette performance, conçue comme une synthèse des luttes féministes, met en scène une accumulation de récits, de témoignages et de références. Cécile Proust crée ainsi un effet de « saturation » qui reflète la complexité et la multiplicité des oppressions vécues par les femmes. La dimension rétrospective et cumulative du projet souligne l'importance de la mémoire et de la transmission

142 Stéphanie Airaud, « “L’abolition du quatrième mur” : le musée sous influence », *Repères, cahier de danse*, 2017/1-2 n° 38-39, 2017. p.7-8. Consulté en ligne : shs.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2017-1-page-7?lang=fr, le 7 mai 2026.

143 Elle intervient notamment dans la pièce *Mauvais Genre* d'Alain Buffard au Centre Pompidou en 2004.

144 CND, *Les Femmeuses de Cécile Proust*, Consulté en ligne : https://mediatheque.cnd.fr/spip.php?page=les-femmeuses-de-cecile-proust-article&id_article=1866, le 12 février 2025.

dans la démarche de la chorégraphe. Ce travail, loin d'être purement individuel, s'inscrit dans une dynamique collective de prise de parole et de visibilité des luttes féministes.

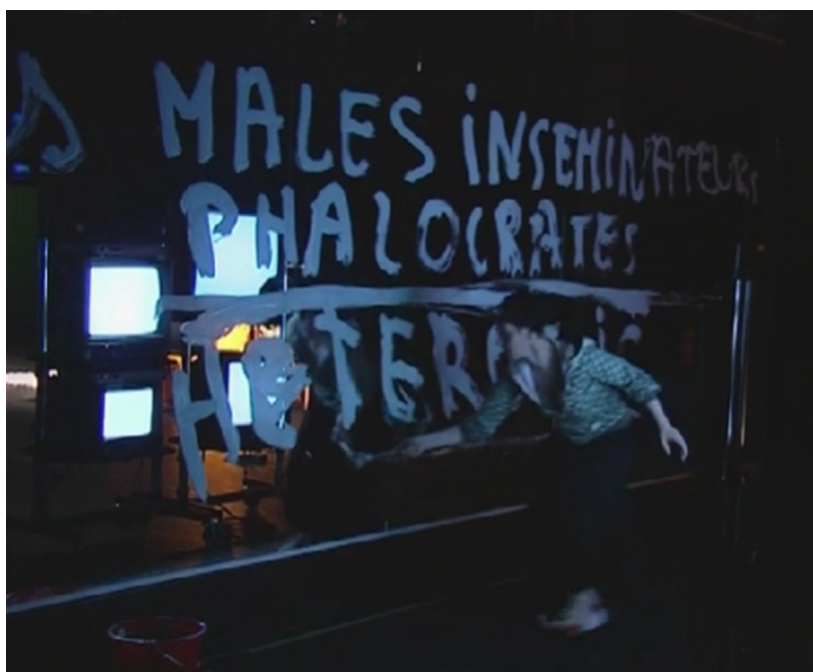


Figure 25 : Cécile Proust, *femmeusesaction #19, Final/ment/seule*, 2008.

Bien que la scénographie soit constituée comme une installation faisant penser à celles présentes dans les musées d'art contemporain, le public reste beaucoup plus restreint. Ce contraste entre la forme et la réception interroge la capacité des institutions à toucher un public large avec des œuvres engagées. En effet, les dénonciations que fait Cécile Proust de la société, surtout sur la place des femmes et les inégalités en tout lieu du monde, sont acerbes. Faites à travers des phrases simples, factuelles, elles rendent le constat encore plus lourd. Ce choix de l'énonciation directe et de la simplicité du langage participe d'une stratégie de choc qui vise à confronter le public à la réalité brute des discriminations et des violences. L'absence d'artifice et le refus de l'euphémisation ou de la métaphore accentuent la portée politique du message. Cela explique en partie la difficulté de ces performances à trouver leur place dans des institutions, car ces dernières restent soucieuses de préserver une certaine neutralité ou un confort esthétique. Ce phénomène met alors en lumière la persistance d'une forme de séparation symbolique. Les œuvres les plus explicitement critiques restent cantonnées à des espaces périphériques, tandis que les musées privilégient des formes plus consensuelles ou esthétisées.

Ainsi, on remarque que si les années 1990 ont vu émerger une génération qui revendique la danse performative comme espace de résistance¹⁴⁵, leur insertion dans des espaces institutionnels s'est souvent accompagnée d'un tiraillement entre radicalité et reconnaissance. Dans de nombreux cas, l'adhésion aux logiques de production artistique dominantes conduit à une standardisation du geste critique, absorbé par les codes de présentation muséaux. Toute œuvre insérée dans un musée se confronte à l'idéologie de celui-ci, étant inévitablement relue à travers les grilles de valeur de ce lieu. En effet, les collections révèlent des intérêts institutionnels, tant au niveau du choix d'acquisition, que de la façon de les organiser, les classer, les cataloguer et les exposer¹⁴⁶. Cela implique une vigilance constante sur les conditions de monstration. Il en résulte que l'esprit de la danse se fige à travers quelques têtes d'affiche et que l'espace d'expression tend à se réduire considérablement¹⁴⁷. Cela a pour effet de créer une concentration symbolique. De fait, les chorégraphes engagés incarnent à eux seuls les luttes minoritaires et leur présence sert souvent de caution à des politiques dites « inclusives ». Dans cette perspective, les chorégraphes marginalisés deviennent visibles à condition de rester dans les limites du représentable. Ce sont alors les formes les plus lisibles et les plus intégrables à la logique curatoriale qui sont valorisées.

Loin d'être anecdotiques, ces mécanismes interrogent en profondeur les modalités de la reconnaissance institutionnelle. Ils rappellent que le geste performatif, lorsqu'il est utilisé pour des luttes collectives, ne peut être compris indépendamment de ses conditions d'apparition. Ce n'est donc pas tant la présence de la danse critique dans les musées qu'il faut interroger, mais bien la manière dont cette présence est cadrée, canalisée, voire détournée. La reconnaissance offerte à certaines pratiques chorégraphiques ne doit pas masquer les formes multiples de silencing ou d'invisibilisation qui se jouent à travers les choix de programmation, les formats de monstration ou les discours médiatiques. Cette situation met en lumière la persistance de frontières symboliques entre espaces d'exposition. Alors que le musée cherche parfois à se donner une image progressiste, il reste réticent à accueillir des formes trop dérangeantes ou

145 Nous pouvons par exemple citer Mathilde Monnier qui interroge la mémoire, le corps social et les normes, Emmanuelle Huynh qui questionne l'identité, la place du corps dans l'espace public et la relation au spectateur ou encore Hélène Marquié qui analyse et revendique dans ses propres créations et ses écrits une reféminisation du corps dansé.

146 Julie-Anne Côté, *De la danse au musée : préservation et muséalisation*, thèse de doctorat en muséologie, médiation patrimoine, cotutelle Université du Québec à Montréal et Université Paris 8, sous la direction d'Yves Bergeron et Isabelle Launay, soutenue le 21 juin 2022, p. 65. Consulté en ligne : <https://archipel.uqam.ca/16563/1/D4321.pdf>, le 10 mai 2025.

147 Marianne Filloux-Vigreux, *La danse et l'institution*, op.cit., p. 211.

susceptibles de remettre en cause ses propres fondements. Ainsi, si les années 2000 voient une multiplication des collaborations entre chorégraphes critiques et institutions artistiques, cette dynamique s'accompagne aussi d'un renforcement des filtres institutionnels. Les collaborations sont rarement des espaces neutres de rencontre : elles constituent des scènes de négociation, voire de tension, où le pouvoir de dire reste inégalement réparti. La vigilance critique doit donc s'exercer en permanence, non seulement sur les œuvres, mais aussi sur les dispositifs de leur mise en visibilité.

Pour mieux comprendre pleinement la nature des mécanismes de récupération, il faut également mettre en lumière les structures mêmes du champ chorégraphique français, notamment les logiques institutionnelles et économiques qui régissent la production des œuvres. L'analyse sociologique de Sylvia Faure, menée à partir d'une vaste enquête auprès de compagnies françaises entre 1998 et 2000, révèle l'ampleur de la dépendance des chorégraphes envers les pouvoirs publics qui conditionnent non seulement la survie matérielle des compagnies, mais aussi la légitimité même de leurs démarches artistiques¹⁴⁸. Cette dépendance structurelle est donc particulièrement lourde de conséquences pour les chorégraphes féministes qui doivent naviguer dans un univers où la transgression est acceptée à condition de rester dans des limites acceptables pour le marché de la diffusion. Or, une prise de paroles plus radicale, comme les *femmeusesactions* de Cécile Proust, lorsqu'elle nomme directement les rapports de domination et met en cause les structures de pouvoir incarnées par les institutions elles-mêmes, franchit souvent cette limite tacite.

Ainsi, le lieu d'exposition est l'endroit où se joue concrètement la tension entre reconnaissance artistique et portée politique, puisqu'une danse performative peut être saluée pour son innovation formelle tout en voyant sa dimension critique partiellement neutralisée. Inversement, une proposition plus explicitement militante peut être rejetée comme trop explicite ou inadaptée à un discours muséal.¹⁴⁹ La tension entre institutionnalisation et subversion ne se résout donc jamais complètement. Si les parties précédentes ont permis

148 Sylvia Faure, « Les structures du champ chorégraphique français », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 175, 2008/5, Éditions Le Seuil, p. 82-97.

149 Entretien avec Yu, Scarlet., et al. « Exposer la danse au musée ». *Repères, cahier de danse*, 2017/1-2 n° 38-39, 2017. p.5a-9a. Consulté en ligne : shs.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2017-1-page-5a?lang=fr, le 13 juin 2026.

d'analyser les rapports de force entre les chorégraphes et les institutions qui les accueillent, il reste à comprendre comment ces tensions se traduisent dans la matérialité même des œuvres.

III- Préserver l'autonomie de la danse : analyses formelles

3.1. La théâtralisation de la danse : la mort des messages ?

A la suite des limites abordées, cette partie se concentre sur les solutions stylistiques mises en place pour s'adapter aux institutions sans renoncer à la portée politique de leurs œuvres. La forme esthétique sous laquelle est présentée la danse performative joue un rôle central, puisqu'elle influence non seulement la perception des espaces institutionnels, mais également celle du public. Deux danses performatives qui passent un message similaire, mais présentées de façon plus ou moins radicale, ne seront pas perçues de la même manière. Elles viseront d'ailleurs probablement des espaces et des publics différents. Une première esthétique reconnaissable est celle de la théâtralisation des danses performatives. Elle constitue un tournant important dans l'histoire de la création chorégraphique contemporaine car elle rompt avec une conception purement formaliste du mouvement. Les chorégraphes s'inscrivent dans un espace plus large où le geste dansé se mêle aux émotions, parfois à la parole, et à la dramaturgie scénique. Se pose alors la question de comprendre si cette hybridation formelle, puisqu'elle est adoptée par les chorégraphes, permet de rendre les œuvres plus accessibles et lisibles pour les institutions et le public et si, en y parvenant, elle conserve sa charge subversive.

a) Le *Tanztheater*

L'intégration de la danse féministe dans les institutions publiques françaises entre 1988 et 2009 a renforcé la visibilité et le soutien des chorégraphes féministes, mais a aussi entraîné des contraintes susceptibles d'influencer leur création. Le poids institutionnel, souvent marqué par des normes patriarcales, incite certaines artistes à adopter des stratégies pour conserver leurs messages tout en jouant sur la forme de leurs propos. C'est ce que nous allons étudier dans cette dernière partie. Une première esthétique reconnaissable est celle de la théâtralisation des danses performatives.

La figure de référence de ce concept est Pina Bausch, qui institutionnalise le *Tanztheater*¹⁵⁰ à partir de 1973. C'est une chorégraphe allemande qui commence à créer au début des années 1970. Face à un public allemand qui ne comprend pas ses premières créations, elle va en France où elle rencontre davantage de succès. Cette reconnaissance lui permet une carrière internationale et elle continue de créer avec sa troupe jusqu'à sa mort en 2009. Il est important de préciser ce que Pina Bausch entend par *Tanztheater*, pour comprendre en quoi ce concept dépasse la simple fusion de deux arts. Ce concept ne retient pas du théâtre des trames dramatiques, mais des éléments de pure théâtralité : ce sont les degrés de théâtralité des actes intimes et sociaux qui sont étudiés et mis en avant par la chorégraphe. Elle observe les interactions, écoute les divergences entre l'attitude et la parole pour reproduire les moments d'incohérence de l'être avec soi-même. Ce sont ces éléments de théâtralité qui sont incorporés dans ses créations. Théâtre et danse servent d'outils d'expression d'un mode d'analyse du monde, des sociétés. Pina Bausch ne crée donc pas des narrations linéaires et la théâtralité sert davantage à des fins anthropologiques que scéniques. Ainsi cette forme esthétique se popularise, notamment en France où Pina Bausch fait beaucoup de prestations dès la fin des années 70 (*Les sept péchés capitaux*, *Barbe-Bleue - En écoutant un enregistrement de l'opéra de Béla Bartóks* ou encore *Le Sacre du Printemps* et *Orphée et Eurydike*). La chorégraphe est régulièrement invitée au Théâtre de la Ville à Paris, où elle présente plus de trente spectacles et créations mondiales. Cette présence massive sur les scènes institutionnelles françaises est fondatrice pour les chorégraphes qui s'inscriront dans sa filiation. Elle permet de fonder un nouvel imaginaire scénique et chorégraphique, encore actuel.

Elle représente une figure importante pour les futures générations de danseur.euse.s et chorégraphes puisqu'elle expérimente et innove autour du concept du *Tanztheater* en y incorporant subjectivité du danseur, vécu personnel et émotions¹⁵¹. Ce concept rompt donc avec les formes chorégraphiques héritées du ballet classique. C'est un concept chorégraphique hybride qui permet une plus grande place à l'interprétation et à l'expression de soi, ce qui explique son utilisation dans les danses performatives. Dans cette perspective, le *Tanztheater* tel qu'il est institutionnalisé par Pina Bausch joue un rôle fondateur puisqu'il permet aux

150 Le *Tanztheater*, que l'on peut littéralement traduire en français par « danse-théâtre » est inventé par Kurt Joss vers 1928. Il est expérimenté et repris en Allemagne par plusieurs chorégraphes (Pina Bausch, Johann Kresnik, Gerhard Bohner...) avant de se populariser grâce à Pina Bausch et sa compagnie, le *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*, depuis 1973.

151 Susanne Böhmisch, *Le Tanztheater de Pina Bausch, Histoire de corps, histoires de genres*, Presses Universitaires de Provence, Aix-en-Provence, 2021, p. 5-9.

danseur.euse.s de pousser la représentation de soi. Cela permet l'exploration des relations humaines, de la mémoire corporelle, puisque l'interprète et sa personnalité sont au cœur de la création. Aussi, le *Tanztheater* s'inscrit esthétiquement contre les hiérarchies héritées du ballet classique, qui privilégient la lisibilité des formes, la codification des rôles et une séparation nette entre l'expressif et le spectaculaire¹⁵². Ainsi, dans le ballet classique, le corps est un outil au service d'une forme idéale, extérieure à lui-même. Dans le *Tanztheater*, au contraire, le corps est la source et le sujet de la représentation. La scène devient un lieu d'exposition de l'intériorité, et des luttes qui habitent les chorégraphes qui performant. Son intérêt est donc pluriel, outre un aspect esthétique revisité et innovant, le *Tanztheater* apparaît comme un outil de déhiérarchisation de la danse. Le théâtre n'est pas ajouté pour illustrer la danse, ou inversement. Les deux médiums se contaminent pour produire un espace où le corps parle autant qu'il agit. C'est cette indistinction qui constitue la nouveauté radicale du *Tanztheater*. Ni tout à fait danse, ni tout à fait théâtre, il occupe une position tierce qui échappe aux catégories institutionnelles, tout en étant suffisamment reconnaissable pour être programmé.

De plus, cette ouverture sur différents médiums est également accompagnée d'une grande volonté de transmission, illustrée par le concept d'*Übersetzen*. Signifiant littéralement traduire, le concept n'est pas seulement utilisé pour indiquer le passage d'une langue à une autre. Ici, ce sont les sens de transformer, transmettre, adapter et faire circuler les formes scéniques d'un contexte à un autre qui sont véritablement signifiantes¹⁵³. Le concept de *Tanztheater* est donc une forme artistique hybride, mais aussi un mode de pensée du corps et de la scène qui dépasse largement une simple définition esthétique. Ce sont tous les processus artistiques de création, de transmission, de réception et de déplacements de sens qui sont signifiés et importants dans ce cadre de création. Cette vision se rapproche d'ailleurs de celle des transferts culturels, notion développée par Michel Espagne et Michael Werner. En effet, le transfert ne désigne pas un simple transport d'une culture à une autre mais une transformation du sens. Tout objet culturel qui passe d'un contexte à un autre est inévitablement resémantisé et réinterprété par le contexte d'accueil. Dans cette perspective, il ne s'agit donc pas de chercher

152 *Idem*, p. 59-63.

153 Paul, Katherine H. Paul, « Book Review: Pina Bausch und das Tanztheater: Die Kunst des Übersetzens by Gabriele Klein », *focus on German Studies 27: Spielformen des Authentischen*, n°27, 2020, p. 87–90. Consulté en ligne : https://www.academia.edu/74620812/Pina_Bausch_und_das_Tanztheater_Die_Kunst_des_%C3%9Cbersetzens, le 7 avril 2026.

une fidélité à un original. Il faut plutôt observer les médiations et adaptations qui rendent possible l'appropriation des formes, et ce que cela signifie sur le contexte culturel, politique et social de la reprise. Cette pensée suppose donc d'analyser les vecteurs historiques du passage, les intermédiaires, traductions et réceptions des formes déplacées¹⁵⁴. Appliquée au *Tanztheater*, cette notion permet de comprendre comment l'œuvre de Pina Bausch ne circule pas comme un modèle stable, mais comme un ensemble de gestes, de structures dramaturgiques qui sont rejoués et réinterprétés par des chorégraphes ultérieurs. Ce déplacement du regard permet ainsi de comprendre que la survie du *Tanztheater* et son intérêt pour les chorégraphes étudiées dans ce mémoire ne relève pas d'une simple fidélité formelle. Il s'agit surtout d'une dynamique de reprise qui transforme la matière scénique en fonction de nouveaux enjeux politiques et sociaux. C'est cette porosité qui explique que la forme perdure chez les chorégraphes des années 1990 et 2000, où l'œuvre de Pina Bausch est revisitée, rejouée, transmise et interprétée. C'est notamment le cas pour des danses performatives où la question du genre, de l'identité ou de la violence sociale nécessite une écriture scénique capable de conjuguer intensité corporelle et lisibilité critique.

Si le *Tanztheater* fournit donc le cadre conceptuel et le précédent historique, il ne constitue pas en lui-même une esthétique homogène que les chorégraphes auraient reprise à l'identique. Ce qui se transmet, c'est la possibilité de faire du corps un lieu de parole politique sans passer par les conventions du ballet ni par celles du théâtre dramatique. Chaque chorégraphe s'en empare selon ses propres enjeux et son propre rapport à l'Institution. C'est cette diversité des usages qui va maintenant être examinée à travers plusieurs exemples.

b) Théâtralité et expression personnelle

Les chorégraphes adoptent une mise en scène au croisement du théâtre et de la danse, où la théâtralité sert à rendre les messages féministes accessibles et reconnaissables car liés aux codes du théâtre, dans une approche très scénique qui garde une certaine distance avec les spectateur.rice.s. Des figures comme Maguy Marin, Mathilde Monnier ou Karine Saporta ont intégré ces codes pour aborder des thématiques féministes dans ce recours à la dramaturgie corporelle expressive, en les adaptant à leurs propres enjeux politiques et esthétiques.

154 Michel Espagne, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres*, 1 | 2013, Consulté en ligne : <http://rsl.revues.org/219>, le 06 mars 2026.

Cependant, avant de poursuivre l'analyse des danses performatives qui s'ancrent dans la continuité du *Tanztheater*, il est important de préciser qu'il n'y a pas un style précis et identifiable. Ce concept se définit moins par ce qu'il est que par ce qu'il n'est pas. En effet, il n'y a pas une ligne directrice forte entre les différentes démarches des chorégraphes, car le mot « théâtre » y recouvre des réalités totalement différentes. Pour Maguy Marin par exemple, c'est le rapport à la situation et au personnage. Pour d'autres comme Mathilde Monnier, c'est la reprise directe de pièces de théâtre en danse (*Antigone*). L'ambiguïté de cette forme esthétique permet surtout aux chorégraphes d'opérer une rupture avec les formes beaucoup plus codifiées rattachées au ballet qui les ont précédé¹⁵⁵. C'est précisément cette indétermination qui en fait un espace de liberté créatrice autant qu'un espace de négociation avec les attentes institutionnelles.

Nous pouvons commencer par analyser le travail de Maguy Marin, dont les danses performatives se rattachent concrètement à la théâtralité, comme elle le décrit :

« Dans ce travail, à priori théâtral, l'intérêt pour nous a été de développer non pas le mot ou la parole, mais le geste dans sa forme éclatée, cherchant ainsi le point de rencontre entre, d'une part la gestuelle rétrécie théâtrale et, d'autre part, la danse et le langage chorégraphique. »¹⁵⁶

Chorégraphe et danseuse française née à Toulouse en 1951, elle commence sa carrière par une formation classique au conservatoire toulousain puis à l'école Mudra à Bruxelles, fondée par Maurice Béjart¹⁵⁷. Elle devient alors soliste, avant de se consacrer à ses propres recherches chorégraphiques. Elle fonde en 1978 le *Ballet-Théâtre de l'Arche* avec Daniel Ambash, qui devient ensuite la *compagnie Maguy Marin*. Cette année, elle obtient également le Grand Prix du Concours chorégraphique international de Bagnolet, qui marque le début de sa reconnaissance internationale¹⁵⁸. Sa particularité est que son écriture chorégraphique intègre des éléments dramatiques, gestuels et scéniques qui se rattachent au *Tanztheater*¹⁵⁹. Elle a

155 Philippe Verrièle, « De la théâtralité à la plasticité : Trois décennies de danse française (1970-2000) », dans *Études théâtrales*, 2010/1 N° 47-48, 2010. p.87-92. Consulté en ligne : <https://doi-org.gorgone.univ-toulouse.fr/10.3917/etth.047.0087>, le 20 mai 2026.

156 Maguy Marin, au sujet de la pièce *May Be*, dans le catalogue d'exposition *Danse émoi*, Biennale 2000, Limoges.

157 Maurice Béjart est un chorégraphe français reconnu internationalement. Il est principalement connu pour avoir rendu la danse accessible à un large public par des représentations dans des lieux non conventionnels (palais des sports, stades...).

dirigé le CCN de Créteil et du Val de Marne à partir de 1985, puis celui de Rillieux-la-Pape de 1998 à 2011. Parmi ses pièces les plus connues, nous pouvons analyser *Umwelt*, danse performative créé en 2004 au CCN de Rillieux-la-Pape.

Umwelt est une pièce marquante dans le parcours de la chorégraphe, car la danse, le théâtre, la scénographie et les réflexions sur le monde contemporain s'y articulent de manière particulièrement nette. Pendant toute la durée de la pièce, les danseur.euse.s sont accompagnés d'une ambiance sonore pesante, qui agit comme un bruit de fond saturé. Des percussions montent progressivement en intensité, accentuant cette impression de saturation. Durant la danse performative, une vingtaine de tableaux se succèdent dans un cadre voulu comme un « paysage horizontale » par la chorégraphe ¹⁶⁰. C'est ainsi des fragments de réel qu'elle fait apparaître dans ses tableaux, à travers des images, des bruitages, des matières ou encore des odeurs de présences animales et humaines (Fig. 26).

158 Son parcours a été salué par plusieurs distinctions, dont l'American Dance Festival Award, un Bessie Award pour *Umwelt* et le Lion d'or de la Biennale de Venise en 2016 .

159 Compagnie Maguy Marin, « Maguy Marin », [en ligne] : compagnie-maguy-marin.fr, consulté le 1er juin 2026.

160 Compagnie Maguy Marin, « Umwelt », page de la création, [en ligne] <https://compagnie-maguy-marin.fr/creations/umwelt>, consultée le 1er juin 2026.



Figure 26 : Maguy Marin, *Umwelt*, 2004, © Herve Deroo

Elle casse ainsi une lecture linéaire, au profit d'un récit de circulation et de contamination des informations entre elles. Cette écriture, par blocs, répétitions, micro-événements produit une impression d'instabilité généralisée¹⁶¹

impression d'instabilité généralisée¹⁶¹. Les corps dansants apparaissent prisonniers d'un environnement saturé où les gestes ordinaires, les postures et les déplacements semblent rejouer l'épuisement d'un monde collectif devenu opaque à lui-même. La chorégraphe dénonce ainsi un défaut de perception chez son public. En mettant en scène des corps fragmentés, exposés et soumis à des logiques de répétition, elle déplace l'attention vers des présences vulnérables, non héroïsées, dont la visibilité même demeure instable.

Cette composition, par saturation et imageries saccadées est un code visuel compréhensible et connu, qui permet aux spectateurs de saisir l'angoisse de la situation et de se projeter, à la manière d'une *catharsis*. Maguy Marin réalise d'ailleurs à la suite de sa création chorégraphique un film de danse sur *Umwelt* aux côtés de David Mambouch, intitulé *UMWELT de l'autre côté des miroirs*, qui entremêle le visuel des spectateur.ice.s à celui de l'arrière de la scène, invisible pour le public (Fig. 27)¹⁶². La réalisation est accompagnée d'une citation qui illustre le message de la pièce :

« Le plus utile, pour les hommes, est de s'attacher par des relations sociales, de se soumettre à des liens qui leur permettent de faire de tous un seul ensemble, et, d'une façon générale, de faire tout ce qui rend les amitiés plus solides. »

Spinoza – Ethique – Partie IV Chapitre XII

La danse performative fonctionne ainsi comme une sorte de micro-société soumise à des contraintes matérielles et symboliques qui révèlent les tensions entre individus, milieu et organisation du vivre-ensemble. Le titre *Umwelt* lui-même inscrit la pièce dans une interrogation sur l'environnement perçu par les êtres vivants, et sur la manière dont l'humain se trouve aujourd'hui engagé dans un monde qui l'opprime mais qu'il continue de rendre invivable. C'est toute une interrogation sur les rapports de corps, de place et de visibilité qui sont ici énoncés. Maguy Marin y transforme la scène en lieu d'alerte, d'observation et de trouble, dans un espace qui devient le symptôme d'un monde social et écologique en déséquilibre.

161 Cette lecture fonctionne puisque le public occidentale est habitué à un récit qui est linéaire et organisé, avec un début et une fin. En rompant consciemment cet ordre, Maguy Marin se rapproche d'une lecture beaucoup plus cyclique, sur le concept du temps spiralaire que l'on peut beaucoup observer dans les créations chorégraphiques étudiées.

162 Maguy Marin, David Mambouch, « UMWELT de l'autre côté des miroirs », *Numéridanse*, 2004. Consulté en ligne : <https://numeridanse.com/publication/umwelt-de-lautre-cote-des-miroirs/>, le 4 juin 2026.



Figure 27 : Maguy Marin, David Mambouch, *UMWELT de l'autre côté des miroirs*, 2004

La pièce ouvre ainsi une critique sur la dénaturalisation des normes corporelles, contestant des modèles subjectifs et mettant l'accent sur les conditions concrètes d'existence des corps. Elle peut être lue, dans cette perspective, comme une œuvre écopoétique avant la lettre : les corps dansants ne sont pas séparables de leur environnement ; ils en portent les traces, les pressions,

les violences ordinaires. En plus d'une dimension écopoétique, c'est l'intégrité des corps que Maguy Marin questionne. En mettant en scène des corps fragmentés, exposés et soumis à des logiques de répétition, la chorégraphe déplace l'attention vers des présences vulnérables, non héroïsées, dont la visibilité même demeure instable. Cette façon de faire apparaître les corps dans un espace collectif saturé, contraint et parfois oppressant permet d'interroger plus largement les rapports entre corps, pouvoir et représentation. Avec *Umwelt*, elle ouvre une critique sur la dénaturalisation des normes corporelles, en contestant des modèles subjectifs et en mettant l'accent sur les conditions concrètes d'existence des corps. La critique que formule *Umwelt* reste cependant inscrite dans un présent saturé, dont Maguy Marin donne à voir l'épuisement sans convoquer de référence passée. La théâtralisation y fonctionne par accumulation et fragmentation, sans ancrage narratif ni figure tutélaire.

Mathilde Monnier, déjà évoquée dans ce mémoire, offre un exemple différent de théâtralisation au service d'un propos critique sur les corps et leurs représentations. Sa pièce *Pour Antigone*, déjà étudiée pour son développement des tensions entre l'intime et le politique, est particulièrement intéressante dans ce contexte théâtral. Sa démarche repose sur la convocation explicite d'un passé, non pour s'y réfugier mais pour en faire un levier de déstabilisation du présent. En effet, Mathilde Monnier ne crée pas cette danse performative à partir de rien. Elle reprend un texte préexistant avec une pièce de théâtre antique très connue du répertoire occidental : la tragédie de Sophocle. C'est un geste de reprise, qui va jouer sur la démarche esthétique de la chorégraphe, qui va être développée ici.

Comme déjà mentionné lors de la première étude de *Pour Antigone*, Mathilde Monnier ne reprend pas simplement le texte de Sophocle pour l'adapter en danse. Ce n'est ni une illustration chorégraphique de la pièce (la chorégraphe ne reconstitue pas la trame narrative de Sophocle, ne customise pas ses danseurs en personnages grecs classiques, ne fait pas entendre les répliques du texte), ni une inspiration thématique laissant la source à distance. La reprise, telle qu'elle est pratiquée dans *Pour Antigone*, consiste à identifier dans la tragédie grecque une logique du corps et de l'action qui préexiste à la parole dramatique. L'objectif est de faire de cette logique le matériau même de l'écriture chorégraphique. Dans cette perspective, la tragédie grecque n'est pas un modèle dramaturgique pour la chorégraphe, mais un précédent chorégraphique. Elle prouve que la scène peut être un espace de forces plutôt qu'un espace de

personnages¹⁶³.

C'est ce que développe la chorégraphie dans un entretien avec Frédéric Pouillaude :

« Le texte d'Antigone de Sophocle, du fait de sa portée mythique, opère complètement différemment par rapport à d'autres textes. Là, c'est le mythe, plus que le texte, qui a été un ancrage très profond pour les danseurs, et qui leur a ouvert un imaginaire presque comme une toile de fond. D'un coup, le texte devient comme un inconscient imaginaire pour tous, et là encore, un fonds commun pour l'équipe, une sorte de toile de fond presque scénographique, qui habite les corps, qui habite l'imaginaire. »¹⁶⁴

L'Antigone de Sophocle devient alors une invitation à lire la danse à travers ce prisme textuel, sans s'y réduire.

Une autre décision déterminante dans l'approche théâtrale de Mathilde Monnier dans *Pour Antigone* est le recours au chœur, non comme un groupe de personnages dramatiques, mais comme une entité collective dansante (Fig. 28). Dans la tragédie grecque originale, Sophocle accorde au chœur un rôle central de commentateur et de questionneur. Il incarne les contradictions de la communauté face à l'acte d'Antigone. En reprenant cette structure chorale, Mathilde Monnier comporte dans la danse un mode de présence scénique théâtrale, celui d'un collectif qui pense et agit comme une entité. Mais en le traitant par la danse, en faisant du chœur une figure d'intensité physique plutôt qu'une voix narrative, elle déplace le registre de son origine. Le chœur de *Pour Antigone* n'explique pas, ne raconte pas mais produit une tension. La structure dramatique est alors portée par des configurations de corps, des intensités dans la présence des interprètes et des rapports de force.

163 La note de programme de la pièce, signée par Isabelle Launay, formule explicitement ce principe : la tragédie grecque ne mettait pas en scène des personnages mais des forces, des tensions, des chocs et des formes particulières de désirs, et la danse et les chœurs y tenaient une place essentielle. https://www.mathildemonnier.com/fr/creations/pour_antigone

164 Pouillaude, Frédéric. « III. Entretien avec Mathilde Monnier », *Gestualités/Textualités en danse contemporaine*, Hermann, 2018. p.317-332. Consulté en ligne : shs.cairn.info/gestualites-textualites-en-danse-contemporaine--9782705697228-page-317?lang=fr, le 13 juin 2026.



Figure 28 : *Pour Antigone*, Mathilde Monnier, archives de Numéridanse, filmées par Valérie Urréa

Finalement, la façon dont *Pour Antigone* gère la tension entre une bonne lisibilité institutionnelle et une certaine radicalité politique est intéressante. La référence à Sophocle

fournit à la danse performative un ancrage culturel légitime car reconnu institutionnellement. La pièce bénéficiera d'ailleurs d'une coproduction réunissant plusieurs institutions majeures¹⁶⁵. Or, la pièce n'est pas pour autant consensuelle. En faisant de la tragédie grecque non pas un monument à illustrer, mais une pensée à déconstruire en défaisant les schémas patriarcaux, Mathilde Monnier transforme la légitimité institutionnelle de l'histoire d'Antigone en outil de déstabilisation.

Si Mathilde Monnier convoque un passé textuel pour parler du présent, Karine Saporta propose une troisième voie, celle d'une théâtralité non narrative, qui fonctionne davantage sur le mode du poème ou de la vision que sur celui du récit. Cette particularité en fait une figure où la théâtralité se construit depuis l'intérieur du corps plutôt que depuis une structure dramaturgique extérieure. Figure majeure de la danse d'auteur à partir des années 1980 en France, Karine Saporta dirige durant seize ans le Centre chorégraphique de Caen, avant de poursuivre son travail avec le Dansoir, espace semi-nomade installé successivement à la Bibliothèque nationale de France, dans le Val-de-Marne et en Normandie¹⁶⁶. Après des études de danse classique, elle poursuit un cursus en philosophie et en sociologie, puis complète sa formation aux techniques de la composition chorégraphique américaine¹⁶⁷. Ce double ancrage philosophie et chorégraphie est déterminant pour comprendre l'esthétique qu'elle développe à son retour en France¹⁶⁸. Ce rapport à la théâtralité et à l'intériorité du corps sont d'ailleurs repris lorsqu'elle est présentée :

Chorégraphe de l'abstraction, Alwin Nicolaïs aimait aussi à fusionner le corps avec les autres éléments de la scène (le son, la couleur, la lumière). Karine Saporta s'attache à intégrer une théâtralité dans son travail lorsque, de retour en France en 1982, elle fonde sa compagnie. De l'inspiration hispanique et baroque des Taureaux de Chimène au monde gothique et onirique

165 Elle sera notamment produite au Quartz de Brest, le Festival Montpellier Danse, le Théâtre de la Ville de Paris. Informations précisées sur le site officiel de la chorégraphe : https://www.mathildemonnier.com/fr/creations/pour_antigone, consulté le 10 mai 2026.

166 Karine Saporta, « Biographie », *Karine Saporta*. Consulté en ligne : <https://www.karinesaporta.com/la-choregraphe-karine-saporta/>, le 20 mai 2026.

167 Elle collabore notamment avec Merce Cunningham, Alwin Nikolaïs, Steve Paxton, Bonnie Cohen et Joan Woodbury.

168 Pauline Boivineau et Claire Rousier, « L'entretien sur commande : les enjeux de la parole chez Karine Saporta », *Recherches en danse*, n°12, 2023.

de *La Princesse de Milan* qui l'a fait connaître d'un large public en 1991, la chorégraphe façonne un style flamboyant, où de nouvelles formes d'écriture s'inspirent du hip-hop, du flamenco et de la danse baroque. Son travail met en tension l'inconscient et le désir avec la mise en œuvre d'une logique structurelle qui doit tenir en laisse l'irrationnel et le transgressif.¹⁶⁹

Pour elle, la mise sous tension est importante. Le corps doit se débattre dans sa matérialité, dans sa langue, dans la finitude de son mouvement pour renaître à lui-même. Ce rapport particulier à la matière et à la pensée est aussi ce qui distingue Karine Saporta dans le champ de la théâtralisation. Le chorégraphe part de l'intériorité pour atteindre une forme de métaphysique du geste. Son expression chorégraphique s'appuie sur une écriture visuelle. Chez elle, la théâtralité n'est pas construite depuis l'extérieur, elle émerge depuis des visions, des intuitions.

La Princesse de Milan, danse performative qu'elle crée en 1991 au Théâtre d'Hérouville, peut être développée pour illustrer ce fonctionnement. Il s'agit d'un opéra chorégraphique d'après *La Tempête* de Shakespeare¹⁷⁰. Avec la musique de Michael Nyman et les décors de Jean Bauer, la chorégraphe illustre une illusion, qu'elle traite comme un personnage à part entière (Fig. 29). Ce choix de sujet n'est pas anodin. La pièce de Shakespeare est un lieu où le rapport entre le pouvoir et le corps soumis à ce pouvoir se joue à travers des dispositifs d'illusion et de contrôle. Cette dynamique, la chorégraphe ne cherche pas à l'illustrer telle quelle, mais à la faire résonner depuis les corps eux-mêmes.

169 Defontaine, Natacha. « Karine Saporta. Chorégraphie du sens », *Philosophie magazine*, 2008/4 n° 18, 2008. p.45-45. Consulté en ligne : shs.cairn.info/magazine-philosophie-magazine-2008-4-page-45?lang=fr, le 20 juin 2026.

170 L'oeuvre originale raconte l'histoire de Prospero, duc de Milan déchu et exilé par son frère, qui va trouver refuge avec sa fille Miranda dans un palais fastueux situé sur une île déserte.



Figure 29: Allégorie de la Tempête, *La Princesse de Milan*, 1991.

En s'appuyant sur un titre littéraire aussi reconnu que Shakespeare, la chorégraphe rassure les espaces d'exposition et le public en s'assurant une lisibilité institutionnelle immédiate. Pourtant, cette danse performative ne se contente pas d'exploiter cette légitimité. Elle la retourne en produisant un spectacle où l'illusion elle-même devient le sujet, remettant en question les fondements de toute représentation. Ariel est le corps aérien, contraint à

l'obéissance par la promesse d'une liberté toujours différée. Caliban est le corps charnel, maintenu dans la brutalité d'une condition servile justifiée par sa nature supposément inférieure. Et Miranda, la seule figure féminine de la pièce, n'existe que dans le regard de son père et comme objet d'un échange matrimonial entre hommes. La structure de la pièce shakespearienne est, en ce sens, un dispositif patriarcal exemplaire puisque les corps u sont hiérarchisés, domestiqués, échangés selon la volonté d'une autorité masculine. En s'emparant de ce matériau, la chorégraphe le transforme. Là où Shakespeare place l'illusion au service du pouvoir de Prospero, la chorégraphe fait de l'illusion une force d'indétermination. Les corps sur scène ne sont plus assignables à des fonctions stables, ils glissent entre les identités, entre les rôles, entre les états. Ainsi, le cadre institutionnel accueille une pièce qui, en son cœur, interroge les conditions mêmes de l'illusion scénique et du pouvoir qu'elle exerce sur les spectateurs.

Ce travail sur les corps contraints et les corps libérés est ce qui relie La Princesse de Milan à une pensée féministe, même si Karine Saporta refuse d'y apposer cette étiquette directement. La chorégraphe pense le corps féminin comme un territoire d'émancipation, sans pour autant vouloir être catégorisée dans une définition. Le sujet est abordé par les collaborations qu'elle choisit, mais se manifeste également dans un engagement revendiqué au-delà de l'espace de création¹⁷¹. Ce refus des étiquettes ne signifie pas une neutralité. Il produit au contraire une situation où la critique et l'institution projettent sur la chorégraphe une image qui déborde d'elle-même, flamboyante et excessive, incarnation de stéréotypes tout en les dépassant. La critique Claudine Guerrier parle d'une « sorcière inspirée [qui] distille une théâtralité où sa féminité éclate dans des morceaux cruels et rêveurs »¹⁷², formule révélatrice qui dit autant sur les attentes projectives du milieu de la danse que sur l'œuvre elle-même. Karine Saporta est ainsi perçue à travers un prisme double. D'un côté il y a sa théâtralité baroque et sensuelle, de l'autre une image de femme-artiste qui excède les cadres habituels et suscite fascination mais également inquiétude. Cette réception est révélatrice. La féminité de la chorégraphe est simultanément ce qui lui vaut sa reconnaissance institutionnelle et ce qui rend l'institution mal à l'aise. En nommant Karine Saporta « sorcière », la critique croit rendre hommage à une singularité mais enferme en réalité la chorégraphe dans une étiquette réductrice. C'est précisément le mécanisme de récupération institutionnelle à l'œuvre, il absorbe la subversion, transforme l'étrangeté radicale en signature commercialisable.

171 Pauline Boivineau et Claire Rousier, « L'entretien sur commande : les enjeux de la parole chez Karine Saporta », *op. cit.*

172 Claudine Guerrier, *Presse écrite et danse contemporaine*, Paris, Chiron, 1997, p. 27.

Ces exemples permettent de mieux mesurer l'étendue des possibles ouverts par la théâtralisation, allant de la saturation sensorielle à la métaphysique du geste en passant par la reprise mythique. Mais ils renseignent aussi sur ce que ces démarches partagent. C'est une manière de s'adresser à un public qui reconnaît des codes, qui peut s'appuyer sur un horizon d'attentes pour entrer dans l'œuvre (figure identifiable, structure dramatique claire). C'est cet effet de lisibilité et ses implications pour la relation entre danse performative et Institution qu'il s'agit maintenant d'interroger directement.

c) Le théâtre, lié aux codes du spectacle

L'avantage de cette présentation est qu'elle rejoint davantage les codes du spectacle, paraît familière aux spectateurs et comporte une narration assez explicite. L'intérêt de ce modèle est d'ouvrir la danse à des matériaux qui relèvent traditionnellement du théâtre : l'adresse au public, l'usage de situations, de fragments de récit, de paroles ou de postures reconnaissables. L'hybridation de la danse performative avec le théâtre permet de rendre le geste plus immédiatement lisible pour le public, car les codes sont connus, tout en conservant sa charge sensible et son autonomie formelle. Cette lisibilité est une donnée importante dans le rapport entre chorégraphes féministes et institutions. Une œuvre lisible est plus facilement programmable, car elle satisfait les critères de médiation culturelle que les institutions doivent assurer pour justifier leur existence et leurs financements publics¹⁷³. Elle est également plus facilement présentable à des publics diversifiés, ce qui est un enjeu central pour les CCN qui doivent concilier leurs exigences artistiques avec l'ancrage territorial. La théâtralisation n'est donc pas seulement un choix esthétique, elle est aussi une stratégie de positionnement institutionnel, consciente ou non.

Cette théâtralisation peut cependant comporter des inconvénients. Comme développé dans le chapitre II, le cadre institutionnel peut diluer la portée subversive des œuvres en les ancrant dans des cadres institutionnels rigides. En effet, plus la danse se rapproche du théâtre, plus elle risque d'être lue comme une forme « compréhensible » au sens institutionnel du terme, donc plus facilement intégrable dans des cadres de programmation qui valorisent l'innovation sans

173 Patrick Germain-Thomas, «La politique de la danse contemporaine en France : une construction conjointe des pouvoirs publics et des lieux de programmation», *Quaderni*, n°83, 2014, p. 11-28.

forcément en préserver la radicalité. Ce qui aide à faire circuler le discours peut aussi le rendre plus acceptable, plus neutralisé ou plus facilement récupérable. La théâtralisation peut ainsi transformer une œuvre critique en objet esthétique bien identifié, voire en produit culturel légitimé par les circuits de diffusion dominants. Ce processus est d'autant plus insidieux qu'il s'opère généralement sans contraintes explicites. Les chorégraphes ne reçoivent pas de consignes leur demandant d'adoucir leurs propos. C'est plutôt, comme développé dans le 2.3, à travers des mécanismes diffus que s'effectue cette régulation douce des contenus, en accueillant les danses performatives dans certains lieux, ou en les finançant plus ou moins en fonction de ce qui est proposé. On peut illustrer ce mécanisme avec la réception de la pièce *Chair-obscur* de Régine Chopinot, précédemment évoquée. Si l'institution accueille une pièce explorant les ravages de la guerre en Yougoslavie, c'est aussi parce que cette œuvre peut être présentée comme une performance artistique majeure, signée par une directrice de CCN reconnue. La dimension politique de la pièce, avec son refus de séparer les corps féminins des violences guerrières est réelle, mais elle est reçue dans un cadre qui tend à la transformer en expérience esthétique, à la distance d'un spectacle. Ainsi, pour les espaces institutionnels, l'apport principal de cette théâtralisation a déjà été établi. La danse performative et théâtralisée permet d'attirer des publics variés et de renouveler les formes d'attention au corps. La danse théâtralisée devient un outil de médiation parce qu'elle produit une expérience plus narrative, plus immersive et plus immédiatement partageable.

Pour autant, le constat n'est pas nécessairement négatif. Il serait trop réducteur d'opposer une subversion authentique qui existerait en dehors de toute institution, et une récupération institutionnelle qui neutraliserait mécaniquement tout geste critique. Le *Tanztheater* reste une innovation formelle des années 1970 qui perdure encore, et qui permet d'interroger les reprises du passé tout en enrichissant et en déhiérarchisant le monde de la danse. La théâtralisation n'est ni un progrès, ni une « trahison » en soi dans les luttes féministes. Les chorégraphes qui s'inscrivent dans cet héritage composent d'ailleurs avec ce fonctionnement pour créer et exposer leurs danses performatives.

Certaines d'entre elles jouent sur la contradiction interne à leur position institutionnelle. Maguy Marin, par exemple, a choisi de quitter la direction du CCN de Rillieux-la-Pape en 2011, pour revenir à un statut de compagnie indépendante et retrouver une liberté de création que l'Institution tendait à contraindre. C'est un geste révélateur, qui signale que la tension entre Institution et subversion est vécue comme une pression réelle. La sortie de l'Institution peut donc être une stratégie de maintien de la radicalité, à condition d'avoir les moyens de diffusion

et la reconnaissance nécessaire pour pouvoir assurer une carrière en marge de l'Institution. D'autres chorégraphes choisissent de maintenir la tension, en jouant sur le double registre d'être suffisamment lisible pour être programmée, mais suffisamment déroutante pour ne pas être réduite à un format ou à un « spectacle ». Cela implique nécessairement de surveiller les effets de réception de ses propres œuvres, d'anticiper les modes de programmation et de diffusion, et parfois de résister aux demandes implicites de lissage des contenus politiques.

Évaluer l'impact global que les messages ont eu sur les publics reste compliqué. Mais on peut apporter l'hypothèse que ce mode d'expression très populaire dans les institutions qui s'ouvre à la danse reste un accès majeur aux danses performatives pour un public élargi. La théâtralisation permet ainsi à des œuvres féministes de toucher des audiences qui ne fréquentaient pas d'espaces alternatifs (friches...) ou militants dans lesquels ces démarches auraient pu rester cantonnées si elles n'avaient pas été intégrées dans le domaine de l'art contemporain. En ce sens, la reconnaissance institutionnelle a bien accompli une partie de la diffusion des luttes : les rendre visibles et audibles dans le cadre institutionnel. La théâtralisation est donc une stratégie de diffusion répandue, avec ses avantages et ses risques.

3.2. Le devenir performatif, une radicalisation esthétique pour un message subversif

Cette innovation formelle qui apparaît dans les années 1970 et qui perdure dans le monde de la danse a, comme on l’a observé, une fonction de différenciation importante. Cette différenciation par rapport à des cadres historiquement très hiérarchisés est essentielle quand on essaye de se détacher d’un système pour le dénoncer. De plus, ce mouvement est même amplifié par plusieurs chorégraphes aux propos plus radicaux que nous allons étudier.

Paradoxalement, car elles sont issues de cet univers théâtralisé, ces chorégraphes choisissent de s’éloigner des structures théâtrales pour privilégier une esthétique dite performative, héritée des arts plastiques comme le body art ou la performance¹⁷⁴. Cette radicalisation se manifeste par des performances expérimentales, une interaction directe avec le public (qui peut même participer) et une remise en cause des normes de la scène traditionnelle. L’accent est mis sur le processus expérimental, le corps en lutte et la subversion des normes de genre, permettant de préserver la force politique et critique des messages féministes. Des artistes comme Hélé Fattoumi ou Cécile Proust illustrent cette recherche d’autonomie artistique et d’expression radicale, souvent marginalisée dans les circuits institutionnels, mais porteuse d’une mémoire collective des luttes féministes et postcoloniales.

a) Une esthétique « choc »

Ainsi, il convient de revenir sur la généalogie de cette esthétique pour en mesurer toute la portée politique car ce devenir performatif que les chorégraphes adoptent a un ancrage précis. En effet, ces danses performatives s’inscrivent dans une filiation complexe, issue des avant-gardes européennes. A la suite, les *happenings* dans les années 1950 et 1960, le mouvement *Fluxus* et les pratiques du *body art*, notamment celui de Gina Pane en France ont ouvert un espace de recherche où le corps devient à la fois médium et message. Cependant, si cette filiation est indéniable, les chorégraphes étudiées ne se contentent pas de reprendre ce modèle. Elles le transforment en le réinvestissant d’une charge politique particulièrement genrée, transformant l’« attitude performative » en outil de subversion féministe¹⁷⁵.

174 Philippe Verrièle, « De la théâtralité à la plasticité : Trois décennies de danse française (1970-2000) », *op. cit.* Consulté en ligne : <https://doi-org.gorgone.univ-toulouse.fr/10.3917/etth.047.0087>, le 29 mai 2026.

Ici, la distinction entre « danse performative » telle qu'elle est définie dans ce travail de recherche comme une danse revendicative et intégrée dans l'art contemporain et « attitude performative » comme héritage des performances subversives des années 1960 s'atténue puisqu'il y a une volonté directe des chorégraphes de s'inscrire dans cet héritage précisément. La nudité, notamment, est mobilisée comme stratégie politique dans plusieurs de ces œuvres. Elle ne renvoie pas à un érotisme conventionnel mais à une dénudation critique. Exhiber le corps sexué et vulnérable, c'est simultanément refuser l'idéalisation de la danseuse, et rappeler la matérialité politique de son corps. Il s'agit pour les chorégraphes de rendre visible ce que l'ordre symbolique tend à sublimer ou effacer (souffrance, blessure...) pour en faire la matière même de l'œuvre¹⁷⁶. C'est ainsi que l'esthétique du « choc » ne procède pas d'une recherche de provocation gratuite, mais d'une volonté de faire ébranler les certitudes perceptives du spectateur, de rompre la distance avec laquelle nous expose ordinairement le spectacle.

Une des figures très connue de ce mouvement est Maria Ribot, dite La Ribot, chorégraphe et danseuse née à Madrid en 1962 et résidant à Genève. Depuis les années 1980, son travail chorégraphique s'émancipe des conventions du ballet et de la danse contemporaine, pour investir la performance, les arts visuels, la vidéo et les espaces d'exposition. Elle développe ainsi une œuvre transdisciplinaire, qui interroge la représentation des corps, le regard et les conventions de la scène. Dès 1989, La Ribot s'écarte des collectifs pour radicaliser les lignes de force de sa recherche. A ce moment, elle marque un tournant vers une approche plus personnelle et plus frontale. Elle construit alors une pratique qui refuse les cadres disciplinaires fixes et cherche à déplacer les limites de la danse. Pour elle aussi, le corps n'est pas un simple instrument d'exécution technique, mais un lien d'émancipation et de critique. Cette attention au corps comme surface politique et sensible fait d'ailleurs de son travail une référence importante dans les approches féministes et performatives du mouvement. Aussi, depuis les années 2000, ses pièces chorégraphiques et installations interrogent les limites du temps réel de l'œuvre vivante, en le confrontant à celui des médias. Ses danses performatives changent de contexte et de format, entre théâtre et exposition, allant de la scène au musée. Elle

175 Céline Roux, entretien publié dans *La Terrasse*, « Le virage des années 90 : un nouveau positionnement esthétique et politique », 2012. L'autrice insiste sur le fait que l'« attitude performative » désigne une posture de fabrication de l'œuvre, pas seulement un style ou un format.

176 Marquié, Hélène, *Non, la danse n'est pas un truc de filles ! Essai sur le genre en danse*, Éditions de l'Attribut, 2016.

rapproche ainsi le geste chorégraphique d'une réflexion sur l'installation, l'objet, l'archive et la circulation des œuvres dans l'Institution artistique¹⁷⁷.

Son projet des *Pièces distinguées*, réalisées entre 1993 et 2009 peut être analysé dans ce cadre (Fig. 30). Dans cette série de courtes pièces solos, les « Distinguished Pieces », La Ribot établit un protocole inédit qui court-circuite simultanément les économies de la scène et celles du marché de l'art. En effet, chaque pièce est vendue à un « propriétaire distingué », en réalité un collectionneur ou une institution. Il finance alors sa création en échange d'un droit de présence perpétuel : son nom est annoncé à chaque représentation, et il figure dans les programmes et les publications à la manière d'un **collectionneur**¹⁷⁸. Ce protocole est lui-même une performance critique qui marchandise ses danses performatives tout en les maintenant dans le registre du vivant et de l'irreprésentable.



Figure 30 : La Ribot, *Pièces Distinguées*, 1993 - aujourd'hui.

La Ribot met alors en tension deux logiques antagonistes, celle de la collection et de la propriété, face à celle de l'éphémère performatif. Sa pièce ne peut donc jamais appartenir à son propriétaire puisque sa valeur tient précisément à ce qui échappe à la possession, à savoir le corps en présence, l'acte vivant, ou encore le temps partagé.

En outre, la chorégraphe interroge pleinement le rapport au corps et à la nudité à travers son travail. Son projet *Panoramix* (1993 - 2003) illustre bien cette démarche puisqu'il s'agit d'une rétrospective de plusieurs de ses danses performatives (Fig. 31)¹⁷⁹.

177 La Ribot, « La Ribot biographie », Consulté en ligne : <https://laribot.com/la-ribot-biographie/>, le 3 mai 2026.

178 Pauline Boivineau, « La confrontation de la performance artistique au monde contemporain: enjeux politiques de l'immédiateté et de la brièveté dans les performances de La Ribot ». Atlantide, 2019, Formes brèves et modernité, 9, p.33-43.



Figure 31 : La Ribot, *Panoramix*, 2003.

Ces performances sont plus ouvertement virulentes, plus « choc ». Dans cette perspective, l'espace chorégraphique devient un véritable espace d'action. L'être en scène ne désigne plus seulement une présence visible, mais une manière d'occuper le temps et l'espace. La danse performative agit alors comme une prise de position incarnée et explicite.

Si *La Ribot* constitue une référence incontournable, les démarches d'autres chorégraphes comme celles d'Héla Fattoumi ou de Régine Chopinot apportent un éclairage complémentaire sur les modalités de cette radicalisation esthétique dans le contexte français.

179 Site officiel de La Ribot, « *Panoramix* », 2003, Consulté en ligne : <https://laribot.com/work/panoramix-19932003/>, le 19 juin 2026.

Héla Fattoumi développe depuis les années 1990 une pratique ancrée dans les questions de mémoire, de transmission et d'identité postcoloniale. Fondatrice, avec Éric Lamoureux, de la compagnie qui deviendra le CCN de Bourgogne-France-Comté à Belfort, Héla Fattoumi est une chorégraphe reconnue dans le milieu institutionnel. Le duo de chorégraphes remporte dès leur première création, *Husaïs*, en 1990 le Grand Prix SADC de la première œuvre au concours international de Bagnolet. Cette reconnaissance institutionnelle présente ne conduit cependant pas Héla Fattoumi à lisser son discours. Au contraire, elle constitue une base à partir de laquelle elle développe, dans les années 2000, un discours chorégraphique de plus en plus explicitement politique¹⁸⁰. Ses danses performatives mobilisent une corporéité qui porte les traces d'héritages tunisiens, français, et du monde de l'art contemporain global. Elle en fait le lieu d'une négociation identitaire constamment mise en question.

Manta, créée en 2009, est à ce sujet une danse performative intéressante à étudier. Elle s'inscrit dans un basculement progressif depuis 1998 et la création de *Wasla, ce qui relie* où la chorégraphe commence à travailler explicitement sur les mondes arabes et les questions de genre, de classe et de race qui les traversent¹⁸¹. Ce tournant correspond à un enjeu artistique, avec la recherche de nouvelles corporéités issues d'héritages non-occidentaux, mais aussi à un enjeu politique, avec la volonté de prendre position dans le débat public français sur l'Islam, le voile, et la place des femmes issues de l'immigration. Cette dimension postcoloniale s'articule avec la critique féministe. Pour la chorégraphe, il s'agit de donner à voir un corps qui résiste à la fois à la standardisation du corps dansant occidental et aux assignations culturelles qui pèsent sur les femmes dans les sociétés patriarcales. La genèse de *Manta* est donc significative de la méthode de travail de la chorégraphe, et de la façon dont elle articule expérience personnelle et projet politique. La danse performative naît d'une décision radicale : Héla Fattoumi décide d'acheter un niqab et de l'endosser pour en faire une expérience intime, sous le regard d'Éric Lamoureux. Ce n'est pas le corps d'une autre qu'elle met en scène, c'est son propre corps, celui d'une femme française d'origine tunisienne, « émancipée », comme elle se présente elle-même dans plusieurs entretiens, « très attachée à la question de la liberté des femmes »¹⁸². Il ne s'agit donc pas de représenter une oppression depuis l'extérieur, mais de traverser cette expérience pour en faire sentir la réalité au public.

180 VIADANSE, « Fattoumi-Lamoureux », Consulté en ligne : viadanse.com, le 15 juin 2026.

181 VIADANSE, « Wasla (solo), ce qui relie... (1998) », Consulté en ligne : <https://www.viadanse.com/spectacle/wasla-sol-ce-qui-relie/>, le 15 juin 2026.

182 Héla Fattoumi, note d'intention de *Manta*, 2009.

La chorégraphe y aborde le niqab comme un « voile métaphorique, un vêtement symbole » à haute charge politique, précisément car il n'est pas une survivance anthropologique d'une société archaïque, mais un phénomène contemporain en plein essor¹⁸³.

C'est dans ce cadre que les séquences de *Manta* prennent leur sens. Hélé Fattoumi va alors réaliser plusieurs actions « choc ». Une notamment, qui a contribué à la réputation de la pièce, est quand la chorégraphe dévoile brusquement son sexe, affublé d'une toison postiche, jambes écartées face au public, dans une citation directe de *L'Origine du monde* de Courbet (Fig. 32). Ce geste, violent dans son immédiateté, crée un effet de contraste maximal avec la dissimulation intégrale du corps qui l'a précédé. Ici, pour la chorégraphe, le voile et la nudité sont deux faces d'une même logique. Dans les deux cas, la femme est ramenée à son corps sexué, réduite à son sexe et définie par lui.



Figure 32 : Comparaison Manta, Hélé Fattoumi / L'origine du monde, Courbet

Dans une autre séquence, l'intégralité du corps de la danseuse est dévoilé par transparence alors qu'elle est irradiée par la lumière et convulse (Fig. 33). La réaction fait penser à une brûlure, qui annihile le potentiel érotique du dévoilement¹⁸⁴.

183 En France en 2009, le débat parlementaire sur l'interdiction du voile intégral est d'actualité, et aboutit à la loi du 11 octobre 2010 qui interdit la dissimulation du visage dans l'espace public en France.

184 Anne Pellus, « Des corps contemporains sous le voile », Poétiques et politiques du corps, Paris, 2015, p. 4.



Figure 33 : H  la Fattoumi, *Manta*, 2009

Cependant, l'efficacit   politique de *Manta* est    nuancer. Malgr   la puissance de ses images, la danse performative risque de limiter la critique f  ministe    la d  nonciation de l'oppression des femmes arabo-musulmanes, au risque d'en faire le paradigme universel de l'oppression des femmes. A la fin de la pi  ce, la chor  graphe appara  t en jean, cheveux d  tach  s, pour chanter *It's a Man's Man's Man's World* de James Brown. Ce moment est embl  matique de cette ambivalence. Si la chor  graphe marque la lib  ration du sujet du voile, elle le fait en s'habillant des attributs de la femme   mancip  e occidentale, comme si l'  mancipation avait un visage unique et reconnaissable¹⁸⁵. Cette limite est d  montr  e par l'historienne Ariella A  sha Azoulay lorsqu'elle signale que les histoires des corps colonis  s et opprim  s risquent d'  tre   crites depuis le regard de l'institution coloniale, sans laisser place aux formes de r  sistance, aux morceaux de m  moire que seule une approche incarn  e et subjective peut faire   merger¹⁸⁶. *Manta* se situe    cette fronti  re. M  me si elle tente d'incorporer l'exp  rience de l'oppression pour la rendre sensible, elle court le risque de la repr  senter selon des cat  gories (Orient/Occident, oppression/  mancipation) qui reconduisent les binarismes qu'elle pr  tend d  construire.

Cette tension entre la force du propos et ses limites politiques est elle-m  me r  v  latrice de la condition des chor  graphes f  ministes au sein des institutions publiques fran  aises. H  la Fattoumi est une artiste qui porte une double culture, tunisienne et fran  aise, et qui la revendique dans ses danses performatives. Cependant, elle s'adresse principalement    un public

185 Anne Pellus, « Des corps contemporains sous le voile », *op. cit.*, p. 5.

186 Ariella Aisha Azoulay, Fabbiano, Giulia, et Grangaud, Isabelle, « Ce que l'histoire potentielle fait    l'histoire des mondes coloniaux », *L'Ann  e du Maghreb*, n   32, 2024, p. 2-3.

institutionnel français, avec des attentes et des cadres d'interprétation encore régis par une lecture principalement occidentalo-centrée et masculine. La question posée par *Manta*, qu'est-ce que le niqab fait au corps, est nécessaire. Pour autant, la manière dont elle y répond reste ancrée dans un cadre interprétatif qui privilégie le dévoilement et le choc du corps exposé comme mode de résistance, au risque de reproduire la logique qu'elle cherche à contester. L'efficacité politique de l'esthétique du choc a ainsi ses propres limites, que ces danses performatives permettent de mesurer.

Ainsi, cette radicalisation performative qui caractérise une partie de la danse féministe dans les années 1990-2000 n'est pas qu'une simple évolution stylistique. Elle correspond en réalité davantage à une transformation du statut même de l'œuvre chorégraphique. Face au processus de reconnaissance institutionnelle qui accompagne la légitimation progressive de la danse contemporaine en France (notion développée dans la partie 2), ces chorégraphes cherchent à préserver la dimension critique de leurs pratiques en développant des formes plus instables et plus difficiles à catégoriser. Cette évolution, fruit de l'intégration de la danse dans le circuit institutionnel, marque aussi la volonté de ne pas être normalisé. La singularité des danses performatives joue alors un rôle crucial.

En effet, dans cette perspective, le recours à la performance apparaît comme une stratégie de résistance. Ainsi, les danses performatives peuvent être envisagées comme une tentative de maintenir l'œuvre dans un état de mouvement permanent. La danse y constituerait un « art du devenir », c'est-à-dire une pratique qui résiste naturellement aux formes traditionnelles de conservation¹⁸⁷. On l'explique car, à la différence de l'objet muséal, la danse n'existe que dans l'instant de sa prestation. Elle se déploie dans le temps de la présence, et disparaît aussitôt. Cette caractéristique devient un enjeu politique majeur car plus l'œuvre est difficile à fixer, plus elle échappe aux logiques de réification qui accompagnent son institutionnalisation. Et c'est cette résistance à la fixation qui peut expliquer en partie l'importance accordée au corps dans les démarches performatives féministes. Il est le lieu même où se jouent les rapports de pouvoir, donc l'un des principaux lieux d'inscription des rapports de domination. Dès lors, l'aspect performatif de la danse permet de travailler sur les structures mêmes du pouvoir, puisqu'il met en jeu des corps réels, exposés aux regards et aux interprétations.

187 Nelly Lacince, « Pour le partage du sensible en Education physique et sportive », *Si l'on parlait du plaisir d'enseigner l'éducation physique*, Éditions AFRAPS, 2003, p.137-146.

Dans ce contexte, la dimension « choc » de certaines œuvres ne doit pas être réduite à une volonté de provocation seule. Il ne s'agit pas seulement de scandaliser le public ou de produire des images spectaculaires, le choc constitue avant tout une stratégie perceptive. Il vise à interrompre les habitudes de regard afin de rendre visibles des mécanismes habituellement ignorés ou minorés. Les danses performatives étudiées cherchent à produire ce que l'on pourrait qualifier de crise de perception¹⁸⁸. Le spectateur est confronté à des situations qui déjouent ses attentes esthétiques habituelles. Les catégories traditionnelles de la danse (virtuosité, harmonie, narration, beauté du mouvement) sont mises à distance au profit d'une expérience plus imprévisible. Cette déstabilisation engage directement le regard du public, l'obligeant à interroger ses propres cadres d'interprétation.

Cette logique apparaît particulièrement clairement dans les usages de la nudité. On peut notamment développer le travail de Régine Chopinot, déjà étudiée en première partie de ce mémoire, avec sa création *Chair-Obscur* en 2002. Ce travail est intéressant pour son esthétique qui illustre ce devenir performatif plus choc, mais aussi car la violence de sa réception initiale ainsi que la campagne de médiation qu'elle a suscité dans le milieu chorégraphique fonctionne comme un révélateur des contradictions profondes qui traversent la danse performative féministe face à l'Institution.

Au moment où elle crée *Chair-Obscur*, Régine Chopinot est directrice du CCN de la Rochelle (1986 à 2008), et est une chorégraphe reconnue sur la scène artistique française. Pourtant, cette danse performative marque un tournant radical dans sa pratique, et bascule vers une esthétique qui va délibérément au-delà des limites de ce que l'Institution est prête à recevoir. Créée au Théâtre de la Ville à Paris, la pièce se décline en deux écritures chorégraphiques jouées alternativement : *Chair* et *Obscur*. La création se danse sur fond de musiques baroques, interprétées en direct sur scène par l'ensemble *Europa Galante*. Les corps des six interprètes, dont Régine Chopinot, y sont présentés nus ou quasi-nus, dans des situations extrêmes qui évoquent l'agonie, la mort, la violence, et simultanément la jouissance¹⁸⁹. Le public est face à une partition chorégraphique et musicale qui s'éclairent mutuellement pour créer des

188 Cécile Lavergne, « Danses contestataires : la force d'une pratique non violente », *Communications*, 2024/2 n° 115, 2024. p.29-44. Consulté en ligne : shs.cairn.info/revue-communications-2024-2-page-29?lang=fr, le 12 juin 2026.

189 « *Chair-Obscur* peut paraître choquant à double titre : parce que les corps sont dénudés (mais les sexes cachés afin d'éviter toute confusion et voyeurisme anachronique) ; et mis en scène dans des situations extrêmes, rappelant directement l'agonie, la violence ou la torture. » Régine Chopinot, entretien rapporté dans *Ouest-France*, 8 octobre 2002.

résonnances dans des corps décrits comme « tous au bord de l'animalité, tous engagés dans une hallucination tragique »¹⁹⁰. La lumière sur les corps suspendus sur un plateau plongé dans l'obscurité convoque une double référence à l'extase mystique des sculptures du Bernin d'un côté, et à la réalité du corps contemporain dans sa vulnérabilité la plus nue de l'autre (Fig. 34)

191.



Figure 34 : Régine Chopinot, *Chair-Obscur*, 2002. @Jean-Michel Bruyère

Ce dispositif intense place l'oeuvre à la croisée de plusieurs traditions esthétiques : le baroque par la citation musicale et la référence au Bernin, le body art par l'exposition de la chair dans sa matérialité brute, et la performance par la co-présence des musiciens sur scène, qui abolit la séparation entre représentation musicale et représentation chorégraphique (Fig. 35). Régine Chopinot rajoute un dialogue supplémentaire avec l'installation vidéo de Jean-Michel Bruyère, qui projette sur un écran des corps filmés qui dialoguent avec les corps vivants sur le plateau.

190 Régine Chopinot, « Chair-obscur », Consulté en ligne : <https://www.reginechopinot.net/actions/chair-obscur>, le 11 juin 2026.

191 Analyse du programme du Festival Montpellier Danse (juin 2003)



Figure 35 : Comparaison de Régine Chopinot, *Chair-Obscur*, aux extases du Bernin.

Ce qui est intéressant à travers cette danse performative particulièrement subversive, c'est l'accueil qui lui a été réservé. La réception de *Chair-Obscur* lors de sa première au Théâtre de la Ville, le 9 mars 2002, constitue un épisode bien documenté de la danse contemporaine française, car il met en scène le moment où une œuvre radicale rencontre les limites de ce que son public institutionnel est en mesure de recevoir. La critique Dominique Frétard, dans un article du *Monde* du 10 mars 2002, en donne une description frappante, d'une « hémorragie de spectateurs furieux, quittant la salle bruyamment, au bord de l'invective », à mesure que

s'accumulent les images. Dominique Frétard qualifie l'œuvre d' « insupportable, tétanisée par la mort »¹⁹². Le terme de « carnage chorégraphique » que Dominique Frétard emploie dans son titre est symptomatique de la violence de ce qui est représenté sur scène (corps agonisant, chairs exposées, vulnérables, femmes violées...) mais il dit aussi la violence de la réception. Cette double violence est au coeur de la démarche de Régine Chopinot, elle ne cherche pas à provoquer pour le plaisir du scandale, mais à produire une expérience qui dépasse le confort et la réception esthétique ordinaire, forçant le spectateur à confronter quelque chose qu'il ne préférerait pas voir. Mais la conséquence la plus décisive n'est pas que la réception du public, c'est le boycott des programmeurs. La quasi-totalité des professionnels présents ce soir-là décident en effet de ne pas accueillir *Chair-Obscur* dans leurs structures¹⁹³. Au total, l'œuvre ne sera représentée que sept fois, ce qui est dérisoire au regard des parcours habituels des productions d'un Centre chorégraphique national. C'est également un témoignage de l'efficacité du filtre institutionnel. Il ne s'agit pas d'une censure formelle, mais d'une censure économique des programmeurs, qui calculent ce que leur public et les subventionneurs sont susceptibles d'accepter.

Dans les pratiques performatives féministes, le corps nu cesse d'être l'objet d'une contemplation esthétique pour devenir un outil critique. En exposant des corps non idéalisés, parfois vieillissants, vulnérables ou volontairement exposés en rompant avec le *male gaze*, les artistes mettent en évidence les normes qui gouvernent traditionnellement la représentation du féminin. Le devenir performatif apparaît ainsi comme une double stratégie. D'une part, il permet de préserver une certaine radicalité esthétique face aux risques de normalisation. D'autre part, il prolonge les critiques féministes en transformant concrètement les conditions de production et de réception de l'art.

b) Vision de la performance par le public

192 Cet article est cité et analysé dans Anaïs Loison, « Avertir, déconseiller, interdire. Ambiguïtés du discours du chorégraphe sur son œuvre », *Skénographie*, n° 2, automne 2014, p. 81-91.

193 Anaïs Loison, « Avertir, déconseiller, interdire. Ambiguïtés du discours du chorégraphe sur son œuvre », *op. cit.* p. 81 : « Le soir de la première au Théâtre de la Ville, la plupart des programmeurs qui s'étaient déplacés ont décidé de ne pas le proposer aux spectateurs de leurs structures. »

Nous avons donc pu établir que l'un des enjeux majeurs de la présence de la danse performative dans les institutions muséales est sa réception par le public. Il est important pour les chorégraphes qui lui délivrent leurs messages, mais aussi pour les institutions qui renouvellent leurs modèles de médiation pour s'adapter à lui¹⁹⁴. Ainsi, il reste maintenant à comprendre ce que ces danses performatives produisent du côté des spectateur.ice.s. C'est d'autant plus important que la réception n'est pas un moment secondaire de l'œuvre, qui viendrait seulement confirmer ou non l'efficacité de son message. Elle constitue un espace déterminant, car c'est dans l'expérience concrète du public que se jouent la lisibilité, la portée politique mais aussi les déplacements de sens induits par l'Institution. L'aspect de la réception du public est donc central pour comprendre la portée des danses performatives, dernier acteur du triptyque chorégraphe, diffusion, réception. En effet, nous avons observé dans le cas des danses performatives que leur efficacité ne dépend pas uniquement de l'intention de la chorégraphe mais que le contexte joue un rôle crucial dans l'interprétation. Ainsi, la réception repose principalement sur l'expérience de présence, de durée et de proximité avec un public, mis en avant par rapport à un déroulement narratif plus traditionnel¹⁹⁵.

La force de ces formes ne tient donc pas uniquement à leur caractère spectaculaire ou à leur dimension de rupture. Leur efficacité repose aussi sur une transformation de la perception. En effet, elles déplacent le spectateur d'une position de simple observateur à une position d'interprète, même parfois comme témoin impliqué ou acteur¹⁹⁶. Ce faisant, elles engagent un espace d'action où le sens se construit en créant un lien avec le public. Ainsi, plus la forme est virulente, plus elle met le public au travail car elle l'oblige à ajuster ses repères de lecture. Le spectateur n'est plus seulement placé face à une forme à admirer, mais devant une situation à interpréter, dont le sens se construit dans le temps même de la représentation.¹⁹⁷ La réception ne doit donc pas être envisagée comme l'étape finale d'un processus dont le sens serait déjà

194 On peut notamment penser au concept de la médiation chorégraphique, développé dans le 2.2.

195 Mélanie Boucher, « Pour une histoire du corps muséifié : les images schématiques en performance », *Culture & Musées*, n°29, 2017, 81-96.

196 Gilles Jacinto et David Malan, « Le je de la performance et le jeu théâtral : une réconciliation nécessaire pour un théâtre performatif et politique Entretien avec David Malan autour de la création *Pédale, Bijoux, Barbe* », *Plasticité* [En ligne], 1 | 2019, mis en ligne le 26 juillet 2019, consulté le 21 juin 2026 : <https://interfas.univ-tlse2.fr/plasticite/334>

197 Cyrielle Dodet et Alexandra Moreira da Silva, « Turbulences : poésie et spectacle vivant », *Théâtre/Public*, n° 259, 2026.

fixé par l'artiste. C'est au contraire un espace de production active de significations et d'interprétations, ce qui place le spectateur comme un acteur essentiel de la construction de la danse performative. Ce dernier est donc souvent confronté à des situations ambiguës qui ne fournissent pas immédiatement les clés de compréhension. Il doit construire lui-même des hypothèses d'interprétation, établir des relations entre les différents éléments observés et accepter une part d'incertitude. Le sens ne préexiste plus à l'expérience, il se construit dans l'expérience elle-même..

Dans le cadre des démarches féministes étudiées, les chorégraphes ne cherchent pas uniquement à communiquer un contenu politique, elles tentent de produire des conditions favorables à une réflexion critique.

Pour autant, cette implication accrue du public ne garantit pas automatiquement l'efficacité politique des danses performatives¹⁹⁸. La réception demeure toujours influencée par des différences sociales, culturelles, idéologiques... Les spectateurs ne disposent pas des mêmes ressources pour interpréter les propositions artistiques qui leur sont adressées, d'autant plus lorsque les œuvres adoptent des formes expérimentales. Plus la danse performative s'éloigne des conventions narratives ou représentatives du Canon, plus elle risque de devenir difficilement lisible car elle s'éloigne des codes attendus. Une partie du public peut alors percevoir cette radicalité formelle sans nécessairement accéder aux enjeux politiques qui la sous-tendent, où même se braquer face à ces mêmes enjeux. Cette possibilité d'échec constitue un élément de l'analyse important à souligner. Pour autant, si les œuvres étudiées reposent sur une tension entre exigence esthétique et efficacité militante, des danses performatives moins radicales existent et sont possibles. Ainsi, cette radicalisation esthétique apparaît comme un choix conscient, qui priorise la remise en question des perspectives à une accessibilité plus large.

Aussi, comme détaillé avec le cas de *Chair-Obscur*, une danse performative jugée trop crue par le public impacte généralement son exposition dans les institutions. Cette invisibilisation partielle des œuvres féministes dans les archives institutionnelles n'est donc pas sans signification politique. Elle reproduit, au niveau de la mémoire collective de l'art, les inégalités que les chorégraphes féministes dénoncent dans leurs œuvres. C'est pourquoi, en réaction, plusieurs d'entre elles développent des pratiques qui intègrent la question de l'archive à même

198 Céline Roux, « Le spectateur ou la réception en question », *Danse(s) Performative(s)*, L'Harmattan, Paris, p. 206-209

leur processus créatif. Les *Pièces distinguées* de La Ribot, avec leur protocole de propriété et leur gestion de la documentation, constituent un exemple de cette archive de soi, que les chorégraphes constituent en dehors, et parfois contre, les archives institutionnelles¹⁹⁹.

Ainsi, l'objectif ne serait pas tant de convaincre que de déstabiliser les évidences. Et c'est précisément pourquoi ces danses performatives plus subversives et crues peuvent exister. Leurs objectifs n'est pas de faire consensus et d'être acceptées par le plus grand nombre. C'est volontairement qu'elles sont clivantes, et qu'elles reprennent les codes les plus subversifs de l'imaginaire de l'histoire de l'art. La réception chaotique d'une oeuvre comme *Chair-Obscur* est également intéressante si on s'intéresse à l'effet que veulent provoquer ces danses performatives sur le public²⁰⁰. Il s'agit alors de passer du modèle du pouvoir dominant auquel il faut s'opposer à celui du subalterne qu'il faut écouter. Ce glissement est décisif pour comprendre ce que font les corps performatifs sur scène. Leur radicalité n'est peut-être pas d'abord une puissance, mais un manque (désir de reconnaissance, de présence, de parole) que la structure institutionnelle refuse. La *piction*, selon Mitchell, est une subalterne dont le corps est marqué par les stigmates de la différence²⁰¹. Or, c'est très exactement la position que le corps féminin dansant occupe dans l'histoire de la représentation. Il est au cœur du regard, omniprésent, et pourtant structurellement privé du pouvoir de définir les termes dans lesquels il est vu. Les chorégraphes féministes adoptant cette esthétique plus choquante avec de la nudité critique, des situations extrêmes, un inconfort délibéré... ont compris ce piège. Pendant qu'elles cherchent à opposer un contre-regard à un système patriarcal, leur corps opère quelque chose de plus radical. Il souffre, et il n'est plus seulement vu, il interpelle le spectateur et lui exige de réagir à sa souffrance. Pour reprendre l'expérience *Chair-Obscur*, ce que voulait le corps de Régine Chopinot n'était pas de dénoncer, mais d'être écouté et reconnu dans sa singularité et sa violence.

Cependant, l'écoute est précisément ce que l'institution refuse à la performance subversive. Les spectateurs quittent la salle, les programmeurs boycottent l'œuvre. Ils entendent parfaitement

199 Olivier Marboeuf, « Je n'invente rien, je répète et j'insiste : cultiver une archive à soi », *Agencements*, n°11, 2024.

200 Le théoricien de l'art W. J. T. Mitchell, dans son essai « Que veulent les pictions ? », opère précisément ce glissement. Il propose de substituer à la question du pouvoir des images celle de leur désir. Non pas : que font les images ? Mais : que veulent-elles ? Ce déplacement prend une résonance particulière lorsqu'on le transpose au corps dansant des danses performatives féministes.

201 J. W. J. T. Mitchell, « What do Pictures really want? », *October*, n° 77, 1996, p. 71-82.

ce que la performance dit, mais refusent de lui prêter l'attention qu'elle réclame. Les corps suspendus, agonisants, cherchent précisément à l'inverse à paralyser le regard habituel du spectateur. En forçant le public à confronter des images qu'il ne sait pas recevoir, c'est un « effet Méduse »²⁰² qui est provoqué. La piction, ici le corps, veut attirer, arrêter et enfin attacher le spectateur. C'est à nouveau le symptôme d'un manque du corps, il cherche à paralyser précisément car il n'a pas d'autre moyen pour exister dans le champ social de la visualité. En ce qui concerne l'échec relatif de *Chair-Obscur*, la violence de l'effet produit ne signifie pas pour autant que l'œuvre a échoué à toucher son public. Au contraire, elle l'a atteint trop profondément pour que le cadre institutionnel puisse le digérer. L'effet Méduse a fonctionné, c'est précisément pourquoi il a été insupportable. On peut alors relire le boycott des programmeurs sous cet angle. Ce que l'Institution ne peut pas accepter, ce n'est pas tant la violence formelle, c'est l'inversion du rapport de regard qu'elle produit.

Le politique ne réside plus uniquement dans ce qui est montré mais dans ce que l'expérience permet de penser. Aussi, reconnaître la danse performative féministe, c'est toujours, pour l'institution, risquer d'entendre ce qu'elle dit réellement. Et c'est cette logique qui explique également l'importance accordée à la proximité physique dans de nombreuses performances. Lorsque le public partage le même espace que les interprètes, il ne peut plus se maintenir dans une position de distance confortable. C'est le fameux *Your gaze hits the side of my face* de Barbara Kruger (Fig. 36). La formulation est percutante car elle verbalise le fait que regarder n'est pas un acte neutre. C'est un acte physique, une violence potentielle. Le regard du public frappe métaphoriquement, il atteint le corps représenté, le touche et peut le blesser.

202 Michael Fried, *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, Gallimard, 1990, p. 95.

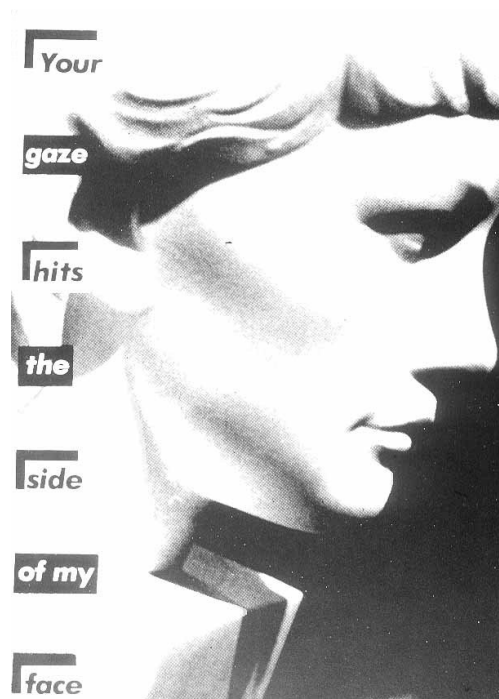


Figure 36 : Barbara Kruger, *Untitled (Your gaze hits the side of my face)*, 1981

Ce que Kruger fait avec des photographies et des slogans, les chorégraphes étudiées le font avec leurs corps. Elles donnent littéralement corps à ce qui était refoulé sous les apparences de la normalité. Quand La Ribot présente ses *Pièces distinguées*, que Cécile Proust réalise sa série des *femmeusesactions*... les chorégraphes transforment le corps féminin de spectacle en interpellation. Le corps n'est plus là pour être regardé selon les codes habituels de la représentation²⁰³. Il est là pour regarder en retour, pour poser au spectateur la question de son propre regard, de ce que ce regard fait, et de ce qu'il perpétue. Le public est confronté à la matérialité des corps, leur fatigue, leur vulnérabilité ou même leur puissance. La réception du public est, en ce sens, à la fois le lieu d'un espoir et d'un risque permanent. L'espoir, en créant, c'est que les messages politiques des danses performatives trouvent preneur, et qu'ils participent activement à déplacer les sensibilités, à informer et éveiller le public. Le risque reste que la mise en institution neutralise précisément ce qui faisait la force de ces danses. C'est ce double mouvement qui définit finalement ce « devenir performatif » : une radicalisation esthétique qui ne peut exister qu'en tension avec les structures qui la conditionnent, la soutiennent et, parfois, la contraignent.

C'est précisément dans cette zone d'incertitude que réside l'intérêt politique de la danse performative. Plutôt que d'imposer un discours, elle ouvre un espace de confrontation et de

²⁰³ Linda Nochlin, « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? », *op. cit.*

réflexion. Son efficacité ne repose pas sur la transmission d'un message unique et clair, mais sur sa capacité à produire des situations où les évidences peuvent être interrogées.

Finalement, l'intérêt n'est pas spécialement que toutes les danses performatives soient extrêmement subversives. Les chorégraphes s'adaptent à leurs milieux de création, autant qu'elles participent à le faire évoluer, que ce soit avec des messages « choc » ou des réflexions plus sobres, mais qui continuent tout de même d'interroger. Elles mettent en lumière les failles de l'institution, tout en continuant à la faire évoluer de l'intérieur.

Conclusion

Ce mémoire s'est attaché à comprendre les dynamiques à l'oeuvre dans la rencontre entre danse performative féministe et institutions publiques en France, entre 1988 et 2009. À travers l'analyse des politiques chorégraphiques et des trajectoires de plusieurs chorégraphes majeures, l'objectif était de mettre en lumière les tensions, mais aussi les opportunités que cette collaboration peut engager.

Si l'État français a, dès les années 1980, fortement investi dans le développement de la danse contemporaine, la parité et la reconnaissance des chorégraphes féminines n'ont été qu'imparfaitement assurées. Les inégalités institutionnelles redoublent d'inégalités sociales et symboliques. Même lorsque certaines artistes accèdent à des postes décisionnels et bénéficient d'un soutien structurel, les logiques de légitimation tendent à reproduire des hiérarchies de genre, de race et de classe que les politiques affichent pourtant vouloir combattre. La domination masculine dans les directions artistiques des années 2000, la tardiveté des premiers rapports institutionnels sur l'égalité, ou encore les mécanismes diffus de sélection et de cooptation qui régissent l'accès aux ressources ; tout cela dresse un tableau où la présence des femmes dans les institutions ne suffit pas à invalider la persistance de structures défavorables. Il ne s'agit pas d'un simple retard à combler, mais d'un système qui se reproduit précisément parce qu'il présente comme neutre et méritocratique.

Dans ce contexte, avoir un discours ouvertement féministe à la tête d'une institution ou dans les cadres d'exposition n'est pas simple, dès lors qu'il n'est pas lissé. Les lieux qui se servent des chorégraphies comme d'un outil de médiation ne souhaitent pas nécessairement diffuser des messages jugés trop subversifs ou trop dérangeants pour leur public et leurs financeurs. Le problème n'est donc pas seulement d'accéder à ces espaces, mais d'y maintenir la portée politique du propos sans en être dépossédée. L'institutionnalisation apparaît ici comme une stratégie complexe. Une tension se crée car l'institutionnalisation ouvre des ressources et une visibilité, tout en imposant des cadres qui tendent à neutraliser ce qui les justifie. Les chorégraphes étudiées dans ce mémoire ne se contentent pas d'intégrer les institutions. Elles cherchent à les transformer de l'intérieur, à détourner leurs dispositifs, voir même à y inscrire des récits que ces espaces n'avaient pas prévu d'accueillir.

La visibilité institutionnelle, dans ce contexte, constitue un levier important. Elle permet de toucher de nouveaux publics, d'obtenir une reconnaissance professionnelle et d'inscrire les

luttons féministes dans l'espace public. Mais cette visibilité ne garantit pas la compréhension des enjeux portés par ces œuvres. La question de la réception reste centrale et ne peut être dissociée des conditions concrètes dans lesquelles les performances sont présentées, contextualisées ou au contraire réduites à leur seule dimension formelle. Ce que reçoit le public, c'est d'abord ce que le dispositif muséal ou scénique lui donne à voir, et ce dispositif est rarement neutre. L'absence de catalogues, la pauvreté des médiations écrites ou la réduction de la danse performative à un spectacle uniquement esthétique sont autant de mécanismes qui contribuent à esthétiser les luttes, à en atténuer la charge critique. Les danses performatives sont ainsi transformées, passant d'une prise de position politique à une expérience culturelle consommable. C'est pourquoi la médiation autour de la danse performative doit être repensée pour favoriser une réelle appropriation des messages critiques. Cela invite à une réflexion sur les dispositifs de transmission, sur la manière dont les performances sont contextualisées, et plus fondamentalement sur la conception du public elle-même. Adopter une perspective féministe dans la médiation chorégraphique, c'est interroger comment le corps féminin, longtemps objet de regard, peut devenir sujet porteur de revendications. Ce déplacement suppose de repenser non seulement les outils de médiation, mais aussi les logiques institutionnelles qui décident quels corps sont visibles, dans quels espaces et sous quelles conditions.

Ce défi de la réception renvoie directement à la question des choix formels opérés par les chorégraphes elles-mêmes. La tension entre visibilité et subversion ne se joue pas seulement dans les rapports de force avec les institutions. Elle se joue aussi, et peut-être d'abord, dans les œuvres elles-mêmes, et dans les décisions esthétiques qui conditionnent la manière dont elles peuvent être reçues, programmées et transmises. Ce mémoire a mis en avant deux grandes stratégies formelles, qui ne sont pas opposées l'une à l'autre et qui répondent chacune à leur manière à cette contrainte. La première est celle de la théâtralisation, héritée notamment du *Tanztheater*, en s'appuyant sur des codes narratifs reconnaissables, sur la puissance du geste expressif, sur une lisibilité émotionnelle immédiate. Certaines chorégraphes construisent des œuvres qui peuvent circuler dans les circuits institutionnels sans heurts excessifs, tout en y introduisant un regard critique sur les normes de genre, les violences sociales ou les assignations identitaires. Cette lisibilité est une force, car elle ouvre à la danse des publics qui n'auraient pas spontanément fréquenté des formes plus expérimentales. Cependant, elle comporte aussi un risque, celui que la forme absorbe le message, que le public retienne l'émotion sans en saisir la dimension politique.

La seconde stratégie est celle du devenir performatif. C'est un choix délibéré de radicalité formelle, qui rompt avec les codes spectaculaires attendus pour produire un choc perceptif et une confrontation directe avec ce qui est habituellement maintenu hors champ. Ces pratiques refusent une lisibilité rassurante, au risque de provoquer le rejet ou le boycott. Elles placent les corps dans des situations extrêmes, l'exposent dans sa vulnérabilité ou dans sa résistance, et en font un outil d'interrogation politique brut. Cependant, elle peut conduire à une diffusion marginale, à une invisibilisation dans les archives chorégraphiques et à une reconnaissance incomplète ou différée.

Ces deux stratégies ne sont pas hermétiquement séparées. Beaucoup des chorégraphes étudiées dans ce mémoire naviguent entre les deux, modulant leur degré de lisibilité selon les contextes, les espaces, les publics visés. Ce faisant, elles illustrent que la forme n'est jamais un choix purement esthétique, mais aussi un choix de communication, de positionnement et de négociation avec les contraintes du réel. En ce sens, la question formelle et la question institutionnelle sont indissociables. On ne peut analyser les choix esthétiques des chorégraphes sans prendre en compte les conditions matérielles et symboliques dans lesquelles ils s'inscrivent, et inversement.

Ce croisement entre institutions publiques et chorégraphes féministes apparaît donc comme profondément ambivalent. Les politiques publiques d'ouverture à la diversité ont joué un rôle réel dans la diffusion qui n'existait pas auparavant. Mais cette ouverture institutionnelle s'accompagne de contraintes qui lui sont structurellement liées. La reconnaissance s'acquiert au prix d'un certain lissage du discours, et les revendications les plus radicales restent souvent cantonnées aux marges des circuits de légitimation. Ce paradoxe n'est pas une anomalie du système. Il en est constructif. Les institutions culturelles ne fonctionnent pas comme des espaces neutres de diffusion. Elles produisent elles-mêmes des hiérarchies, des critères implicites qui définissent ce qui peut être montré, à qui, et dans quelles conditions. En intégrant les danses performatives féministes dans leurs murs, elles ne renoncent pas à ces logiques mais les appliquent avec une sélectivité d'autant plus efficace qu'elles affichent un discours d'ouverture et de bienveillance. C'est précisément cette ambiguïté qu'il importe de nommer. Non pour en conclure que toute institutionnalisation est contre-productive, voire même une trahison, mais pour en comprendre les mécanismes et en mesurer les effets sur les pratiques artistiques et sur les publics.

Ce que révèle l'étude des danses performatives dans ce cadre, c'est précisément la capacité de certaines pratiques artistiques à rendre visible cette mécanique, à la nommer depuis l'intérieur

même des espaces qui la produisent. Qu'il s'agisse de déconstruire les stéréotypes de genre, d'exposer des corporéités marginalisées, de refuser l'esthétisation des violences... la danse sert à la fois d'exutoire et de médium critique. C'est un travail d'individus qui s'assemblent pour porter les revendications des opprimés. Les chorégraphes étudiées démontrent ainsi qu'il est possible d'occuper les lieux du pouvoir symbolique tout en y inscrivant des récits alternatifs, portés par des corps minorés et des esthétiques critiques.

Enfin, il faut néanmoins souligner que la portée de ces pratiques demeure relative car elle est conditionnée par l'accès à des espaces institutionnels eux-même sélectifs, par des publics qui disposent également des ressources pour en décoder les enjeux, et par une économie de la diffusion qui favorise certaines esthétiques à d'autres. La danse performative féministe ne résout pas ces contradictions, elle les habite, les travaille et les expose. Sa force n'est pas de vaincre les logiques institutionnelles qui la conditionnent, mais de continuer à créer, depuis ces logiques mêmes, des espaces où une pensée subversive peut émerger. En définitive, la danse performative féministe, dans sa relation aux institutins, invite à repenser les politiques culturelles, les dispositifs de médiation et les critères de légitimation, afin que l'émancipation artistique et politique puisse pleinement s'exprimer dans l'espace public, et y laisser une trace qui ne soit pas seulement esthétique.

Bibliographie

I. Ouvrages et chapitres d'ouvrage

ARAEEN Rasheed, *The Other Story: Afro-Asian Artists in Post-War Britain*, Londres, Hayward Gallery, 1989.

BEAUVOIR Simone de, *Le Deuxième sexe II. L'expérience vécue*, Paris, Gallimard, 2003 [1949].

BOIVINEAU Pauline, « La danse contemporaine : un espace de la cause des femmes ? », dans PELLUS Anne (dir.), *Danse et politique. Luites, corporéités, performativités*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2021, p. 103-126.

BOIVINEAU Pauline, *Danse contemporaine, genre et féminisme en France (1968-2015)*, thèse de doctorat en histoire, Université d'Angers, 2015.

BISHOP Claire, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londres, Verso, 2022 [2012].

BISHOP Claire, *Vers un musée radical. Réflexions pour une autre muséologie*, trad. M. Bourgatte, ill. D. Perjovschi, Paris, MKF Éditions, 2021.

BÖHMISCH Susanne, *Le Tanztheater de Pina Bausch. Histoire de corps, histoires de genres*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2021.

BOULBÈS Carole (éd.), *Femmes, attitudes performatives*, actes du colloque organisé par l'École nationale supérieure d'art de Nancy (21-22 novembre 2012), Dijon, Les Presses du réel, 2014.

BOURDIEU, Pierre, DARBEL, Alain, *L'amour de l'art, Les musées européens et leur public*, Les Editions de Minuit, 1969.

BUTLER Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York/Londres, Routledge, 1990.

CÔTÉ Julie-Anne, *De la danse au musée : préservation et muséalisation*, thèse de doctorat en muséologie, cotutelle Université du Québec à Montréal / Université Paris 8, dir. Yves Bergeron et Isabelle Launay, soutenue le 21 juin 2022.

DESPRÉS Aurore, « Showing re-doing : logique des corps-temps dans la danse-performance », dans DESPRÉS Aurore (dir.), *Gestes en éclats : art, danse et performance*, Dijon, Presses du réel, 2016, p. 371-395.

FILLOUX-VIGREUX Marianne, *La Danse et l'institution : genèse et premiers pas d'une politique de la danse en France, 1970-1990*, Paris, L'Harmattan, 2001.

- FRIED Michael, *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, 1990.
- GUBIN Eliane et al. (dir.), *Le Siècle des féminismes*, Paris, Les Éditions de l'Atelier, 2004.
- GUERRIER Claudine, *Presse écrite et danse contemporaine*, Paris, Chiron, 1997.
- IZRINE Agnès et SAPORTA Karine, *La danse dans tous ses états*, L'Arche, 2002.
- LE MAREC, Joëlle, *Publics et musées, La confiance éprouvée*, L'Harmattan, 2007.
- LÉVESQUE Andrée, « Chapitre 4 », dans GUBIN Eliane et al. (dir.), *Le Siècle des féminismes*, Paris, Les Éditions de l'Atelier, 2004, p. 87-100.
- MARQUIÉ Hélène, « Le genre dans la danse actuelle : des "jeux de genre" aux questions sociales », dans PELLUS Anne (dir.), *Danse et politique. Luites, corporéités, performativités*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2021, p. 35-58.
- MARQUIÉ Hélène, « La scène du genre », dans BUSCATTO Marie et al. (dir.), *Du genre dans la critique d'art*, Paris, Archives Contemporaines, 2017, p. 52-59.
- MARQUIÉ Hélène, *Non, la danse n'est pas un truc de filles ! Essai sur le genre en danse*, Toulouse, Éditions de l'Attribut, 2016.
- MARTINS Leda Maria, « Dans le Corps le Temps Ballerine », dans RODIONOFF Anolga et LOUIS Ross (dir.), *Les Archives en performance, la performance en archive : action, méthode, recherche*, Paris, Hermann, 2025.
- MITCHELL W. J. T., *Iconologie. Image, texte, idéologie*, trad. de l'anglais, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009 [1986].
- NOCHLIN Linda, *Femmes, art et pouvoir et autres essais*, trad. M. Rietsch, Paris, Thames & Hudson, 2021.
- NOCHLIN Linda, « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? », dans *Femmes, art et pouvoir et autres essais*, trad. M. Rietsch, Paris, Thames & Hudson, 2021, p. 201-240.
- PELLUS Anne, *Danse et politique. Luites, corporéités, performativités*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2021.
- PELLUS Anne, « Des corps contemporains sous le voile », dans *Poétiques et politiques du corps*, Paris, 2015.
- PELLUS Anne, *Politique(s) de l'hybride dans la danse contemporaine française : formes, discours, pratiques*, thèse de doctorat, Université Toulouse Jean Jaurès, dir. Murielle Plana, 2016.

POLLOCK Griselda, *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, New York, Routledge, 1999.

ROMITO Patrizia, *Un silence de mortes. La violence masculine occultée*, Paris, Syllepse, 2006.

RANNOU Janine et ROHARIK Ionela, « Vivre et survivre sur le marché de la danse », dans BUREAU Marie-Christine, PERRENOUD Marc et SHAPIRO Roberta (dir.), *L'Artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2009, p. 109-125.

ROCHEFORT Florence et ZANCARINI-FOURNEL Michelle, « Du féminisme des années 1970 aux débats contemporains », dans MARUANI Margaret (dir.), *Femmes, genre et sociétés. L'état des savoirs*, hors-série, Paris, La Découverte, 2016, p. 345-355.

ROUX Céline, *Danse(s) performative(s). Enjeux et figures en France à la fin du XXe siècle*, Paris, L'Harmattan, 2007.

SCHRÖDER Julia H., *Cage & Cunningham Collaboration: In- und Interdependenz von Musik und Tanz*, Berlin, Wolke Verlag, 2011.

II. Articles de revues scientifiques

AIRAUD Stéphanie, « "L'abolition du quatrième mur" : le musée sous influence », *Repères, cahier de danse*, n° 38-39, 2017, p. 7-8.

AZOULAY Ariella Aïsha, FABBIANO Giulia et GRANGAUD Isabelle, « Ce que l'histoire potentielle fait à l'histoire des mondes coloniaux », *L'Année du Maghreb*, n° 32, 2024, p. 1-12.

BANES Sally, « Dancing Women: Female Bodies on Stage », *Dance Research Journal*, vol. 31, n° 2, 1999, p. 117-122.

BASSELIER, Laetitia, « Qu'est-ce qui fait art en danse classique ? », *Noesis* [En ligne], n°37, 2021, [en ligne], <http://journals-openedition.org/gorgone.univ-toulouse.fr/noesis/5494>

BÉNICHOU Anne, « Exposer la danse : Négocier collectivement et dans l'action les répertoires de gestes », *Signata*, n° 11, 2020, [en ligne], <http://journals.openedition.org/signata/2839>.

BISHOP Claire, « The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMA, and Whitney », *Dance Research Journal*, vol. 46, n° 3, décembre 2014, p. 62-76.

BOIVINEAU Pauline, « Plafond de verre dans le champ chorégraphique : à la recherche des femmes... », *Femmes et emploi : regards, images et perception*, n° 28, 2022.

BOIVINEAU Pauline et ROUSIER Claire, « L'entretien sur commande : les enjeux de la parole chez Karine Saporta », *Recherches en danse*, n° 12, 2023.

BOUCHER Mélanie, « Pour une histoire du corps muséifié : les images schématiques en performance », *Culture & Musées*, n° 29, 2017, p. 81-96.

CHAPUIS Yvane, « Pour une critique des oeuvres chorégraphiques », *Art Press*, numéro spécial « Medium danse », n° 23, Paris, 2002, p. 13.

DEFONTAINE Natacha, « Karine Saporta. Chorégraphie du sens », *Philosophie magazine*, n° 18, 2008, p. 45.

ESPAGNE Michel, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres*, n° 1, 2013, [en ligne], <http://rsl.revues.org/219>.

FAURE Sylvia, « Les structures du champ chorégraphique français », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 175, 2008, p. 82-97.

GERMAIN-THOMAS Patrick, « Avant-propos », *Quaderni*, n° 83, hiver 2013-2014, [en ligne], <http://journals.openedition.org/quaderni/759>.

GERMAIN-THOMAS Patrick, « La politique de la danse contemporaine en France : une construction conjointe des pouvoirs publics et des lieux de programmation », *Quaderni*, n° 83, 2014, p. 11-28.

GILAVERT Marie Ananda, « L'Examen d'Aptitude Technique en danse contemporaine : une épreuve différenciée selon les sexes », *Recherches en danse*, n° 3, 2015, [en ligne], <http://journals.openedition.org/danse/950>, mis en ligne le 19 janvier 2015.

GRYSPEERDT Axel, « Claire Bishop, Vers un musée radical [compte rendu] », *Questions de communication*, n° 40, 2021, p. 481-482.

GUISGAND Philippe, « Les ateliers du spectateur, fabrique du sensible », *Quaderni*, n° 83, hiver 2013-2014.

HUYNH Emmanuelle et al., « Danse contemporaine et esprit de la décentralisation », *L'Observatoire*, n° 43, 2013, p. 83-85.

ION Cristina, « Du féminisme aux féminismes », *Cités*, n° 1, 2018, p. 11-18.

ISELIN Laurence, « L'art outdoor comme facteur de modification de l'espace-temps urbain », *Nouvelles perspectives en sciences sociales*, vol. 13, 2018, [en ligne], <http://journals.openedition.org/sociologies/5642>.

JACINTO Gilles et MALAN David, « Le je de la performance et le jeu théâtral : une réconciliation nécessaire pour un théâtre performatif et politique. Entretien avec David Malan autour de la création Pédale, Bijoux, Barbe », *Plasticité*, n° 1, 2019, [en ligne], <https://interfas.univ-tlse2.fr/plasticite/334>.

- LISTA Giovanni, « Du White Cube au Moulin », *Ligeia*, n° 93-96, 2009, p. 3-6.
- LOISON Anaïs, « Avertir, déconseiller, interdire. Ambiguïtés du discours du chorégraphe sur son oeuvre », *Skénégraphie*, n° 2, automne 2014, p. 81-91.
- MARBOEUF Olivier, « Je n'invente rien, je répète et j'insiste : cultiver une archive à soi », *Agencements*, n° 11, 2024.
- MARQUIÉ Hélène, « Jeux de genre(s) dans la danse contemporaine », *Journal des anthropologues*, n° 124-125, 2011, p. 287-309.
- MITCHELL W. J. T., « Que veulent les pictions ? » [trad. de « What do Pictures really want? », October, n° 77, 1996, p. 71-82], dans *Iconologie. Image, texte, idéologie*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009, p. 47-73.
- MONNIER Mathilde (entretien recueilli par CHOTTIN Ariane et LAURICHESSE Floriane), « Un art du lien », *Vacarme*, n° 85, 2018, p. 40-50.
- PAUL Katherine H., « Book Review: Pina Bausch und das Tanztheater: Die Kunst des Übersetzens by Gabriele Klein », *focus on German Studies*, n° 27, 2020, p. 87-90.
- POUILLAUDE Frédéric, « Entretien avec Mathilde Monnier », *Gestualités/Textualités en danse contemporaine*, Paris, Hermann, 2018, p. 317-332.
- QUIBLIER Marie, « Ce que la reprise fait à l'oeuvre chorégraphique / Subversion et invention », *Marges*, n° 18, 2014, p. 140-152.
- SICOT Bernard, « Les Antigones contemporaines (de 1945 à nos jours) », *Bulletin hispanique*, n° 113-2, 2011, p. 816-821.
- VERRIÈLE Philippe, « De la théâtralité à la plasticité : Trois décennies de danse française (1970-2000) », *Études théâtrales*, n° 47-48, 2010, p. 87-92.
- YU Scarlet et al., « Exposer la danse au musée », *Repères, cahier de danse*, n° 38-39, 2017, p. 5a-9a.

III. Rapports institutionnels et documents officiels

- ACCN (Association des Centres Chorégraphiques Nationaux), *L'égalité femmes-hommes dans les directions des Centres chorégraphiques nationaux, rapport*, 2023.
- CONSEIL SUPÉRIEUR DE LA DANSE, *Tableau chorégraphique de la France*, Paris, 1993.
- DRAC AUVERGNE-RHÔNE-ALPES, « Kit d'accompagnement pour les musées. Les sujets sensibles et la censure au musée. État des lieux, modalités d'adaptation et cadre légal », Villeurbanne, DRAC, février 2025.

DURAND Michèle et SARTORI Sandrine, « Analyse du fonctionnement et de l'activité des scènes nationales en 2005 », bureau CAA3, *Ministère de la Culture*, octobre 2006.

PRAT Reine, « Mission pour l'égalité et contre les exclusions, Rapport d'étape n° 1 : Pour une plus grande et une meilleure visibilité des diverses composantes de la population française dans le secteur du spectacle vivant. Pour l'égal accès des femmes et des hommes aux postes de responsabilité, aux lieux de décision, à la maîtrise de la représentation », *Ministère de la Culture / DMDTS*, juin 2006.

PRAT Reine, « Mission pour l'égalité et contre les exclusions, Rapport d'étape n° 2 : Arts du spectacle. Pour l'égal accès des femmes et des hommes aux postes de responsabilité, aux lieux de décision, aux moyens de production, aux réseaux de diffusion, à la visibilité médiatique. De l'interdit à l'empêchement », *Ministère de la Culture / DMDTS*, mai 2009.

IV. Articles de presse et entretiens publiés

CHEMIN Michel, *Régine Chopinot, Actions, K.O.K.*, programme de la Maison de la culture de Loire-Atlantique, Nantes, mai 1989.

HERNANDEZ Brigitte, « La brise Chopinot », *Le Point*, n° 946, 5 novembre 1990, p. 27.

L'ASSOCIATION DES SIGNATAIRES DU 20 AOÛT, « La création a besoin de respirer », *La Croix*, n° 35468, 19 novembre 1999.

LE MONDE, « L'Homme qui danse », *Le Monde*, 25 février 2005, [en ligne], https://www.lemonde.fr/vous/article/2005/02/25/l-homme-qui-danse_399479_3238.html.

MARIN Maguy, notice au sujet de la pièce *May Be*, dans *Danse émoi*, catalogue de la Biennale 2000, Limoges, 2000.

MAYEN Gérard, « Pour Antigone : c'est ainsi que les pièces vivent », *Midi Libre*, 4 juillet 1999.

OUIZGUEN Bouchra (entretien avec BOUCHEZ Emmanuelle), « Je suis une chorégraphe autoritaire, même si j'ai du mal à l'admettre », *Télérama*, [en ligne], <https://www.telerama.fr/sortir/bouchra-ouizguen-je-suis-une-choregraphe-autoritaire-meme-si-j-ai-du-mal-a-l-admettre,131468.php>.

ROUX Céline, « Le virage des années 90 : un nouveau positionnement esthétique et politique », *La Terrasse*, 2012.

V. Sitographie

BALLET PRELJOCAJ, « MC 14/22 (Ceci est mon corps) », [en ligne], <https://preljocaj.org/creation/mc-14-22-cest-mon-corps/>, consulté le 17 avril 2025.

CENTRE NATIONAL DE LA DANSE (CND), « Les Femmeuses de Cécile Proust », [en ligne], https://mediatheque.cnd.fr/spip.php?page=les-femmeuses-de-cecile-proust-article&id_article=1866, consulté le 12 février 2025.

CENTRE NATIONAL DE LA DANSE (CND), « Boris Charmatz, Emmanuelle Huynh, Odile Duboc, Étrangler le temps, boléro 2 », [en ligne], <https://www.cnd.fr/fr/program/496-boris-charmatz-emmanuelle-huynh-odile-duboc>, consulté le 14 juin 2025.

CENTRE POMPIDOU, « Agora 2000, 12-15 juin 2000 », [en ligne], <https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/cLrgpo>, consulté le 9 mai 2025.

CENTRE POMPIDOU, « Alain Buffard, Mauvais Genre », [en ligne], <https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/c5p4aAy>, consulté le 17 mai 2025.

CHOPINOT Régine, « Informations », site de Régine Chopinot, [en ligne], <https://www.reginechopinot.net/informations>, consulté le 8 avril 2026.

CHOPINOT Régine, « Chair-Obscur », site de Régine Chopinot, [en ligne], <https://www.reginechopinot.net/actions/chair-obscur>, consulté le 30 avril 2025.

COMPAGNIE MAGUY MARIN, « Maguy Marin », [en ligne], <https://compagnie-maguy-marin.fr>, consulté le 1er juin 2026.

COMPAGNIE MAGUY MARIN, « Umwelt », [en ligne], <https://compagnie-maguy-marin.fr/creations/umwelt>, consulté le 1er juin 2026.

FABRE Alexia, notice de présentation du MAC VAL, [en ligne], <https://doc.macval.fr/basicfilesdownload.ashx?itemGuid=86DF3DBB-F446-493D-9B1E-B983440B9AA0>, consulté le 6 mai 2025.

FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS, « Emmanuelle Huynh - Múa », [en ligne], <https://www.festival-automne.com/fr/edition-2021/emmanuelle-huynh-mua>, consulté le 12 mai 2025.

HUYNH Emmanuelle, « Heroes », Plateforme Mua, [en ligne], https://www.ciemua.fr/emmanuelle-huynh_pieces_24_Heroes.htm, consulté le 12 avril 2025.

INA, « Pina Bausch, la révolutionnaire de la danse », INA éclaire l'actu, [en ligne], <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/pina-bausch-la-revolutionnaire-de-la-danse>, mis à jour le 1er juillet 2019, consulté le 23 mars 2025.

KARINE SAPORTA, « Biographie », [en ligne], <https://www.karinesaporta.com/la-choregraphe-karine-saporta/>, consulté le 20 mai 2026.

LA RIBOT, « Panoramix (1993-2003) », site officiel de La Ribot, [en ligne], <https://laribot.com/work/panoramix-19932003>, consulté le 19 juin 2026.

LAUNAY Isabelle, note de programme pour Pour Antigone, dans Mathilde Monnier – Chorégraphe, [en ligne], https://mathildemonnier.com/fr/creations//pour_antigone, consulté le 27 mars 2025.

MAC VAL, « Emmanuelle Huynh, Nicolas Floc'h, La Feuille », [en ligne], <https://www.macval.fr/Emmanuelle-Huynh-Nicolas-Floc-h>, consulté le 6 mai 2025.

MARIN Maguy et MAMBOUCH David, UMWELT de l'autre côté des miroirs, Numéridanse, 2004, [en ligne], <https://numeridanse.com/publication/umwelt-de-lautre-cote-des-miroirs/>, consulté le 4 juin 2026.

MINISTÈRE DE LA CULTURE, « Danse », [en ligne], <https://www.culture.gouv.fr/thematiques/danse>, mis à jour le 23 février 2026, consulté le 26 février 2026.

MINISTÈRE DE LA CULTURE, « Diplôme d'État de professeur de danse - Examen d'Aptitude Technique (EAT) », [en ligne], <https://www.culture.gouv.fr/thematiques/danse/enseignement-formation-et-metiers/diplome-d-etat-de-professeur-de-danse-examen-d-aptitude-technique-eat>, consulté le 5 mai 2026.

MINISTÈRE DE LA CULTURE, « Loi musées : vingt ans d'évolutions pour les établissements et leurs publics », [en ligne], <https://www.culture.gouv.fr/actualites/loi-musees-vingt-ans-d-evolutions-pour-les-etablissements-et-leurs-publics>, consulté le 11 mars 2025.

MONNIER Mathilde, « Une autre Antigone », site de Mathilde Monnier, [en ligne], https://www.mathildemonnier.com/fr/creations//une_autre_antigone, mis en ligne en septembre 2013, consulté le 27 mars 2025.

MUSÉE DE LA DANSE / CHARMATZ Boris, « Musée de la danse », [en ligne], <http://www.museedeladanse.org/fr/articles/musee-de-la-danse.html>, consulté le 15 mars 2025.

MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS (MAD Paris), « Jean Paul Gaultier / Régine Chopinot. Le Défilé », exposition du 22 mars au 23 septembre 2007, [en ligne], <https://madparis.fr/jean-paul-gaultier-regine-chopinot-533>, consulté le 14 avril 2025.

OUIZGUEN Bouchra, « Madame Plaza », site de Bouchra Ouizguen, [en ligne], <https://www.bouchraouizguen.com/madame-plaza>, consulté le 24 avril 2025.

PLATEFORME MÚA / HUYNH Emmanuelle, « Le Faune et La Grande Nymphé », [en ligne], https://www.ciemua.fr/emmanuelle-huynh_pieces_16_Le%20Faune%20et%20La%20grande%20nymphé.htm, consulté le 7 mai 2025.

UNESCO, « Qu'est-ce que le patrimoine culturel immatériel ? », [en ligne], <https://ich.unesco.org/fr/qu-est-ce-que-le-patrimoine-culturel-immateriel-00003>, consulté le 2 mai 2025.

VIADANSE, « Fattoumi-Lamoureux », [en ligne], <https://www.viadanse.com>, consulté le 15 juin 2026.

VIADANSE, « Wasla (solo), ce qui relie... (1998) », [en ligne], <https://www.viadanse.com/spectacle/wasla-sol-ce-qui-relie/>, consulté le 15 juin 2026.