

Amandine Dumont

## Racisme et danse: mouvement de construction des corps d'exception

À l'instar d'autres espaces de la société, le racisme est également perceptible dans le milieu de la danse, qu'il soit chorégraphique ou pédagogique. Les rhétoriques universalistes et différentialistes anti-racistes<sup>1</sup>, ainsi que le probable manque de conscience des acteurs-rices du milieu de la danse sur les préjugés entourant les corps noirs, peuvent rendre difficile l'appréhension des discriminations racistes en danse.

Ces corps dansants "Autres"<sup>2</sup>, différents, altérisés, dominés, racisés, peuvent être difficile à nommer. Lorsqu'il s'agit de décrire la "danse noire" un nouveau langage apparaît; "black" et "personne de couleur" se substituent à "danseurs-euses noirs"<sup>3</sup>, on parle de "spécificité culturelle", de "multiculturel" souvent confondu avec "multiracial" mais aussi de "danse du monde", de "danse noire", et de "diversité culturelle". L'usage de ces mots participe à l'invisibilisation du racisme comme le souligne la chorégraphe noire américaine Jawole Willa Jo Zollar<sup>4</sup>.

Ces corps "Autres" peuvent être considérés comme semblables, puisqu'ils sont humains avant tout, pratiquant le "langage universel" de la danse, ils seraient sans sexe et *colorblindness*<sup>5</sup>. Cette rhétorique universaliste conduirait à gommer toutes différences entre les corps. *A contrario*, cet "Autre", peut faire

---

1. Pierre-André Taguieff, *La force du préjugé. Essai sur le racisme et ses doubles*, La Découverte, Paris 1988.

2. Christine Delphy, *Classer, Dominer. Qui sont les «autres»?*, La Fabrique, Paris 2008.

3. Nous allons dans le sens de Saïd Bouamama lorsqu'il explicite que la difficulté d'utilisation de certains termes renvoie aux mécaniques racistes. Voir Saïd Bouamama, *Les discriminations racistes: une arme de division massive*, L'Harmattan, Paris 2010.

4. Jawole Willa Jo Zollar, *Listen, our history shouting at us. A choreographer confronts racism and dance*, in David Gere, *Looking Out. Perspectives on dance and criticism in a multicultural world*, Schirmer Books, New York 1995, pp.???. Jawole Willa Jo Zollar est une chorégraphe afro américaine, elle a fondé la compagnie Urban Bush Woman, composée exclusivement de femmes noires, son travail chorégraphique et pédagogique tend à dénoncer les discriminations de manière intersectionnelle de sexe, de race et de classe.

5. Le *colorblindness* est une manière de ne pas voir les différences de couleurs de peaux entre les personnes, cela peut conduire à une minimisation ou invisibilisation des discriminations racistes.

cas d'exception à travers certains discours différentialistes relevant les particularités physiques, biologiques, génétiques ou encore culturelles, qu'il conviendrait de rendre acceptables, notamment par le biais du métissage et de la multiculturalité. Cette rhétorique différentialiste opère des catégorisations, des stigmatisations des corps racisés<sup>6</sup> en danse. C'est l'étude de ces corps d'exception<sup>7</sup> dont il sera question dans cet article.

Plusieurs facteurs tendent à invisibiliser le racisme en danse. Tout d'abord, le pouvoir du stéréotype dans la production d'inégalités ou de discriminations est minimisé; le fait que le préjugé puisse se justifier biologiquement ou culturellement peut atténuer à la fois la visibilité et la portée discriminante de celui-ci, ainsi comme le soulève certaines enseignantes: "Il ne faut pas voir le racisme partout", "Appelle ça comme tu veux". Ensuite, si les discriminations sont perçues comme étant produites de manière inconscientes elles ne s'apparenteraient pas à du racisme, la discrimination étant davantage considérée comme un acte volontaire de nuire à un.e individu.e. Ajouté à cela, les personnes racisées s'excluant elles-mêmes de certains espaces, feraient preuve d'un manque de volonté de s'intégrer et seraient donc à l'origine de la discrimination. Pour finir, si le racisme est présent en danse il serait davantage visible et à prendre en compte dans le milieu chorégraphique professionnel plutôt que dans celui de l'enseignement. Nous pouvons faire l'hypothèse que les droits de l'artiste professionnel.le seraient plus pris en compte que ceux des pratiquant.e.s ayant un simple statut d'élève ou d'étudiant.e.

Si la question du racisme en danse a été traitée dans les études anglo-saxonnes<sup>8</sup> ou par les artistes eux-elles-mêmes<sup>9</sup>, en France peu de travaux traitent de ces sujets.

Pour analyser ces processus de production de racisme en danse, de construction et de stigmatisation des corps racisés, je m'appuierai sur une recherche basée sur des données qualitatives telles que des observations de cours de danse ainsi que des entretiens réalisés auprès de professeur.e.s de danse<sup>10</sup>. J'analyserai plusieurs chorégraphies imposées par le Ministère de la Culture aux conservatoires dans

---

6. Les corps racisés sont les corps victimes de racisme, dans ce travail ce sont les corps noirs qui seront concernés. Le terme de race que nous utiliserons ici est à comprendre non pas d'un point de vue biologique mais d'un point de vue sociologique, c'est à dire dans le sens d'une construction sociale, résultant de processus historiques et de croyances collectives influençant les pratiques.

7. Sidi Mohamed Barkat, *Le corps d'exception*, Editions Amsterdam, Paris 2005.

8. Brenda Dixon Gottschild, *Digging the Africanist presence in American performance*, Greenwood Press, Westport 1996; Id., *The black dancing body. A geography from cool to coon*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2003; Joyce Aschenbrenner, Katherine Dunham. *Dancing a life*, University of Illinois Press, Chicago 2002; Id., *Katherine Dunham: Reflections on the Social and Political Contexts of Afro American Dance*, Congress of Research in Dance, New York 1981; John O. Perpener, *African-American concert dance. The Harlem Renaissance and Beyond*, University of Illinois Press, Chicago 2001; Ananya Chatterjea, *Butting out. Reading Resistive choreographies through works by Jawole Willa Jo Zollar and Chandralekha*, Wesleyan University Press, Middletown 2004.

9. Michaela Deprince, *Et maintenant je vole*, Pocket, Paris 2014; Misty Copeland, *Une vie en mouvement*, Broché, Paris 2017; Jawole Willa Jo Zollar, *Listen, our history shouting at us. A choreographer confronts racism and dance*, cit.

10. Neuf entretiens ont été réalisés sur une période d'une année dans le cadre de ma thèse «Enseignement de la danse intersectionnalité et pédagogies féministes». Recherche que je réalise en parallèle de ma profession d'enseignante en danse contemporaine dans un conservatoire. Les entretiens concernent des professeur.e.s de différents styles de danse, classique, contemporaine, jazz, qui enseignent dans diverses structures; associatives, publiques ou encore privées.

le cadre des examens de fin de cycle ou dans celui de l'obtention de diplômes nationaux<sup>11</sup>. Analyse portant sur les rôles attribués aux danseurs-euses selon la gestuelle, le style, la discipline, ou encore les musiques utilisées pour ces chorégraphies. Mes observations prennent pour objet le corps noir, nous verrons comment celui-ci est rendu exceptionnel de différentes façons; à la fois corps invisible<sup>12</sup>, typique, indocile, érotisé<sup>13</sup> ou encore flamboyant<sup>14</sup>.

## Les corps d'exception, de la différenciation à la séparation

Nos corps sont assignés par la violence à un espace et un rôle social défini, duquel nous ne pouvons sortir que sous conditions pour un ou des profits, un ou des plaisirs qui ne sont jamais totalement les nôtres. Nos goûts et nos pratiques, aussi ordinaires soient-ils, sont toujours exotisés, ridiculisés, tantôt fascinants, tantôt douteux. Produits de consommation pour le grand public, non noir et occidental, nos corps sont encore aujourd'hui utilisés, exposés, caricaturés, emprisonnés au nom d'une culture, d'un patrimoine, d'une histoire esthétique et politique dont nous restons exclu.es<sup>15</sup>.

Les corps noirs sont stigmatisés, catégorisés, souvent résumés à leur couleur, comme ne le sont pas les corps blancs, ceci pouvant s'expliquer par le fait qu'il soit le produit du regard de l'Occident<sup>16</sup>. La couleur pigmentaire est devenue la couleur politique, elle n'existe que dans un rapport à l'autre<sup>17</sup>, l'intensité de la coloration implique une hiérarchie de couleurs dans les populations noires comme blanches. On considère les personnes noires claires comme plus élevées socialement puisqu'elles se rapprochent du blanc, là où les personnes noires foncées se retrouvent en bas de l'échelle sociale. Cette notion de hiérarchie formalisée par le colorisme<sup>18</sup> est relevée par de nombreux-euses danseur-euses noir.e.s.

Zane Booker danseur au ballet néerlandais explique que le chorégraphe Jiri Kylian l'a sélectionné dans sa compagnie en raison de sa couleur de peau plus qu'en raison de ses performances. Il reprend ainsi les paroles du chorégraphe explicitant ne pas avoir eu de problèmes de conscience à le choisir pour

11. Dans le cursus des conservatoires en France il existe trois cycles qui peuvent s'apparenter à ceux de l'Education Nationale. Le premier correspond au niveau primaire, le second au niveau collège et le troisième niveau lycée et plus. Le DEC (Diplôme d'Etudes Chorégraphiques) et l'EAT (Examen d'Aptitude Technique) correspondent à un niveau de fin de troisième cycle, ils peuvent permettre l'entrée en formation pour le DE (Diplôme d'Etat de professeur de danse). Les disciplines étudiées sont classique, contemporain et jazz, du premier, deuxième et troisième cycle, filles et garçons. Il s'agit de 126 chorégraphies.

12. Pierre Tévanian, *La mécanique raciste*, La Découverte, Paris 2017.

13. Nacira Guénif-Souilamas – Eric Macé, *Les féministes et le garçon arabe*, Éditions de l'aube, Paris 2004.

14. Mwasi Collectif Afroféministe, *Afrofem*, Sylepse, Paris 2018. Ce collectif a été fondé en 2014 par cinq femmes Kongolaises: Audy, Ankheth, Leslie, Marie et Sharone. «Mwasi» est un terme signifiant de manière politique et poétique la lutte des femmes noires en Ile de France. Le collectif a pour objectif de rendre visible et de lutter contre le racisme d'Etat, le harcèlement de rue, ou encore la fétichisation du corps noir.

15. *Ivi*, pp.102-103.

16. Voir Neill Irvin Painter, *Histoire des blancs*, Max Milo, Paris 2019.

17. Pap Ndiaye, *La condition noire. Essai sur une minorité française*, Folio, Paris 2008.

18. Au sujet du colorisme voir *ibidem*.

son «costume naturel»<sup>19</sup>. Penser la peau noire comme un costume, c'est voir la peau blanche comme la norme et les autres comme différentes. Il faut noter que cette exception de couleur est à l'avantage des hommes plutôt qu'à celui des femmes. Comme le soulignent le danseur Zane Booker et la chorégraphe Jawole Willa Jo Zollar questionnés, de manière séparée, sur la même thématique par Brenda Dixon Gottschild:

il s'agit simplement de couleur de peau... Il y a une fille plus foncée que moi au Netherlands Dance Theatre. Pieds, jambes, extension, pirouettes [toutes excellentes] – [elle] a été formée au conservatoire de Paris. Elle est un peu petite, c'est la seule chose qu'ils peuvent dire. Pourquoi [n'a-t-elle pas les rôles principaux]? À cause de la couleur – ça n'a rien à voir avec son corps... C'est purement une question de couleur de peau et de perception... Je pense juste que les femmes noires ont la vie plus dure<sup>20</sup>.

Mais pour un danseur noir, c'est le Dance Theater d'Harlem, et certainement davantage pour les femmes... à cause de la pénurie d'hommes... Les gens sont prêts à devenir daltoniens face à la pénurie de danseurs de "qualité"<sup>21</sup>.

De l'analyse des entretiens, il ressort que fréquemment les personnes interrogées particularisent les corps noirs. De ce fait, certaines caractéristiques anatomiques ou stylistiques comme le "feeling"<sup>22</sup>, sont perçues différemment selon la couleur de peau. Les stigmates<sup>23</sup> se perçoivent ainsi plus facilement à travers ces corps noirs, ils symbolisent une différence connotée négativement qui fait sortir le corps du cadre social dans lequel il est assigné. Le stigmate est un caractère physique qui implique l'existence de corps normaux et de corps anormaux et qui, à partir de là, produit une hiérarchie et une domination entre ceux-ci.

J'ai relevé ces stéréotypes dévalorisant dans les discours des enseignant.e.s: "Elle est flegmatique mais les noir.e.s sont comme ça", "Les noir.e.s ont du mal à monter sur demi pointe", "Ils ont plus de facilité à avoir un bassin libre", "Un bon jazz est plus beau fait par des noir.e.s", "Tu penses que c'est dans les gènes pour les noir.e.s de mieux danser sur des musiques de style africain? Oh oui". Enoncer ces préjugés à l'encontre d'élèves noir.e.s, et minimiser les discriminations qui en découlent produit une disqualification de la part des enseignant.e.s. Les différences ne sont pas justifiées par la multiplicité des caractéristiques qui dépendent de la diversité des individu.e.s mais en fonction ici de la race.

C'est à travers le concept de corps d'exception<sup>24</sup>, que je percevrai comment ces corps sont appré-

19. Brenda Dixon Gottschild, *The black dancing body. A geography from cool to coon*, cit., p. 42.

20. *Ivi*, p. 19: «[...] it is just clearly about skin color... There's a girl that is darker than me at Netherlands Dance Theater. Feet, legs, extension, pirouettes [are all excellent] – [she] trained at the Conservatory in Paris. She's a little bit short, that's the only thing they could say. Why [doesn't she get lead roles]? Because of the color – it has nothing to do with her body... It is purely a skin color and perception thing... I just think that black women have it harder».

21. *Ivi*, p. 92: «But to a black dancer it's the Dance theatre of Harlem, and definitely more for females... because of the shortage of men... People are willing to become colorblind when it comes to that shortage of good men dancers».

22. Ce terme est souvent utilisé par les enseignant.e.s pour justifier le goût des noir.e.s pour la danse ou la musique jazz et les thématiques qui appartiendraient à une culture noire. Le feeling peut s'associer à la soul c'est à dire une énergie une force puisée dans l'histoire des noir.e.s américain.e.s. Bill T Jones nomme encore ceci "l'hallelujah spot".

23. Erving Goffman, *Les usages sociaux du handicap*, Les éditions de Minuit, Paris 1975.

24. Voir: Sidi Mohamed Barkat, *Le corps d'exception*, cit. Pierre Tévanian, *La mécanique raciste*, cit. Brenda Dixon Got-

hendés. La dimension esthétique du problème social de la discrimination est mise en exergue avec ce concept puisque les inégalités de perception sont reliées aux corps, de celles et ceux qui regardent en direction de celles et ceux qui sont regardés. Le racisme n'est pas qu'une peur ou une stigmatisation brutale comme une agression physique ou verbale, il est aussi dans la quotidienneté des corps, des rapports au corps, ainsi ces corps d'exception nous permettent de saisir cela de manière globale, et il offre un cadre transposable à la danse.

## Le corps invisible

Le *corps invisible* est celui que l'on ne voit pas, à qui l'on ne s'adresse pas, qui est invisibilisé dans l'espace public, l'indifférence à son égard entraîne le silence, il n'est même pas question de le compter puisqu'il n'existe pas. Dans le cadre d'une analyse sur la géographie de la danse<sup>25</sup> nous percevons que ce sont les corps racisés qui sont rendus les moins visibles dans l'espace de la danse, ce qui participe à la faible conscientisation du racisme. Les paroles d'enseignant.e.s transmettent d'ailleurs l'invisibilisation de ces corps<sup>26</sup>: "Je ne m'étais pas rendue compte", "Oui je n'y avais jamais pensé", "C'est vrai qu'on y pense pas assez". De plus, lorsqu'on évoque le racisme, seul les noir.e.s sont cité.e.s, les autres personnes racisées semblent avoir moins de considération, notamment dans les discours que nous avons recueillis. Dans le dictionnaire du corps<sup>27</sup>, les entrées signifiantes les corps racisés sont «corps noirs» ou «corps colonisés» le premier ayant une place plus développée que le second.

Ces corps invisibles sont mis à l'écart dans l'espace, tout d'abord dans celui des disciplines; les noir.e.s occupent davantage les champs de la danse jazz et du hip hop, et sont exclus de celui de la danse classique<sup>28</sup>. Quant à la danse contemporaine, l'acceptation des corps se fait souvent sous condition d'exotisme comme nous le verrons plus loin. De plus, la présence d'une seule personne noire dans une compagnie ou un cours de danse peut suffire à représenter un argument de mixité raciale: "Il y en a un.e c'est déjà bon signe" est une idée qui se retrouve dans plusieurs discours recueillis. La visibilité d'un seul corps entraînerait l'invisibilité des autres.

tschild, *The black dancing body*, cit. Jawole Willa Jo Zollar, *Listen, our history shouting at us. A choreographer confronts racism and dance*, cit.

25. Il ne s'agit pas d'une danse en particulier mais la danse prise dans son ensemble, quelques soit les esthétiques, les courants, les origines. Voir: Yves Raibaud (sous la direction de), *Géographie de la danse*, L'Harmattan, Paris 2015.

26. Propos tirés des temps d'entretiens et d'observations.

27. Bernard Andrieu – Gilles Boëtsch (sous la direction de), *Dictionnaire du corps*, CNRS Éditions, Paris 2008.

28. L'analyse des chiffres des chorégraphies du Ministère de la Culture nous montre sur 42 chorégraphies de danse classique une est dansée par un noir celle de troisième cycle en 2012. (Les chorégraphies analysées vont du premier au troisième cycle, garçons et filles, de 2010 à 2017). Tandis que sur 42 chorégraphies en jazz, 15 sont dansées par des noir.e.s et sur 42 en contemporain 2 sont dansées par des noir.e.s. En France le Ministère de la Culture est en charge de la mise en place des cursus de danse dans les conservatoires, il produit les textes officiels, les programmes scolaires de danse mais aussi les chorégraphies d'examens de fin de cycles du cursus dans les conservatoires.

Ajouté à cela, la survisibilité des danseurs-euses racisé.e.s dans certaines disciplines peut entraîner leur invisibilité dans certaines sphères de cette même discipline, nous pensons ici à l'attribution des rôles ou des personnages qui leur sont faites. À travers les chorégraphies du Ministère de la Culture que j'ai pu observer, surtout au niveau le plus élevé dans la discipline jazz, la moitié des chorégraphies interprétées par des noir.e.s ont pour musique soit des percussions, du gospel ou des negro spirituals<sup>29</sup>. Le fait que les danseurs-euses noir.e.s dansent sur ce type de musique ou de thématique n'est pas problématique. Ce qui pose question c'est de voir que la majorité des danseurs-euses et chorégraphes noir.e.s évoluent exclusivement dans le jazz, et lorsqu'ils évoluent dans ce style, ils et elles sont souvent rattaché.e.s au courant africain du jazz, comme nous le percevons avec l'utilisation des musiques et des thématiques.

Cela se retrouve du côté de la danse classique, dans les chorégraphies étudiées l'unique danseur noir<sup>30</sup> est le seul à danser en tenue de caractère; pantalon, chemise, bretelles, il porte des chaussures et non des demi-pointes comme les danseurs blancs. Dans le reportage *Graines d'Étoiles* diffusé sur la chaîne ARTE<sup>31</sup> qui suit les élèves de l'école de danse de l'Opéra de Paris, nous assistons à une scène dans laquelle élèves et enseignant.e.s du cours de danse classique de garçons justifient le choix de l'attribution des rôles pour le spectacle de fin d'année: *Raymonda*<sup>32</sup>. Le rôle d'Abderamane, le cheikh arabe, a été attribué à un élève métisse et comme l'explique son enseignant, Wilfried Romoli: «parce que c'est une danse forte et puissante»<sup>33</sup>, ces propos sont appuyés également par l'élève. Tandis que le rôle du comte Jean de Bruyenne, futur époux de Raymonda, sera lui interprété par un élève blanc, cet élève décrira ainsi sa danse «plus noble»<sup>34</sup>. Dès le plus jeune âge les rôles sont assignés, dans les Ballets du répertoire classique un métisse aura souvent d'emblée le rôle du personnage oriental ou africain, et cela semble cohérent pour ces jeunes élèves d'une quinzaine d'années<sup>35</sup>. Les danseurs-euses noir.e.s élèves ou professionnel.le.s n'ont donc finalement peu d'opportunité de sortir de leur culture noire, ils et elles peuvent donc se trouver être contraints à ne danser que leur héritage culturel<sup>36</sup>. Ces propos

29. Sur 126 chorégraphies étudiées, du premier au troisième cycle, classique, contemporain, jazz, garçons et filles de 2010 à 2017, il y a 10 chorégraphies de troisième cycle jazz dansées par des noir.e.s et six d'entre elles ont pour musique des percussions, du gospel ou du negro spiritual. Une seule danseuse blanche danse sur ce type de musique (2017).

30. Chorégraphie danse classique homme troisième cycle 2012.

31. Série documentaire réalisée par Françoise Marie, diffusée sur la chaîne ARTE en décembre 2018. ARTE France, Schuch Productions, Opéra National de Paris, avec le soutien de la Région Ile-de-France, 2018.

32. Ballet de Marius Petipa, musique de Alexandre Glazounov, livret de Lydia Pachkova. Début: 19 janvier 1898, Théâtre Marinsky Saint Petersburg.

33. *Ibidem*.

34. "Noble" s'entend ici comme une catégorie de danse créée par Georges Noverre à travers le Ballet d'action. On dénombre ainsi différents types de danseur: noble, demi-caractère et caractère. Le danseur noble est de grande taille d'allure noble et bien proportionné.

35. Lors de ce reportage il faut toutefois noter que les jeunes danseurs-euses plus âgé.e.s, intégré.e.s elles et eux dans le corps de ballet se sont montré.e.s davantage sensibles aux questions de discriminations portées à leur encontre dans l'attribution des rôles.

36. Si des thématiques des personnages ou des musiques comme le gospel ou le negro spirituals évoquent la liberté, et peuvent donc ainsi représenter d'emblée un caractère positif, il peut être intéressant de laisser aux personnes racisées concernées, le choix de la manière dont ils et elles souhaitent l'exprimer.

sont appuyés par cet extrait d'un entretien avec la danseuse étoile Agnès Letestu:

Maintenant, soyons clair, *Le Lac des Cygnes* ou *Giselle* viennent de légendes celtiques, on a donc des danseurs caucasiens. Maintenant, si on fait des ballets plus contemporains, on peut se permettre de mettre des danseurs de couleur. Dire que l'Opéra de Paris n'a pas de danseurs de couleur, c'est faux, mais dire que tout le monde peut tout danser, c'est faux aussi. Je trouve que ce n'est pas un débat<sup>37</sup>.

À travers ces propos nous percevons que les danseurs-euses qu'elle nomme «de couleur» ne sont ici pas considéré.e.s comme des interprètes à part entière, c'est à dire capable de se transformer, de composer différents personnages ou d'accéder à différents rôles. La question de l'origine n'est pas posée concernant la capacité d'interprétation des danseurs-euses blanc.he.s, qui ne sont pas nécessairement d'origine celte.

Donner plus de visibilité aux corps noirs peut passer par la mise en place de certaines adaptations à l'égard des peaux noires, des coiffures, du maquillage ou encore des costumes. Il a fallu attendre récemment pour que soit commercialisé des pointes de couleurs foncées pour les danseuses noires<sup>38</sup>. Avant cela les danseuses étaient habituées à appliquer la technique du *baking*, c'est à dire à teindre leurs pointes pour les rendre plus sombres et en adéquation avec leur couleur de peau. Dans la publicité de la marque il est stipulé qu'il est question de «permettre à toutes les danseuses d'apparaître sous leur meilleur jour»<sup>39</sup>, une danseuse<sup>40</sup> ajoutant: «Trouver sa couleur de peau dans un magasin de danse, cela donne le sentiment d'être un être à part entière dans l'industrie de la danse, ça donne le sentiment que rien n'est impossible parce que c'est accessible»<sup>41</sup>. Le problème est le même avec les collants, il est peu courant de voir dans des classes de danse en France des élèves noir.e.s avec des collants foncés s'accordant à leur couleur de peau.

Aux Etats-Unis la question de l'inclusion des personnes racisées dans l'art chorégraphique est davantage pensée; quand la jeune danseuse noire Samrawit Saleen interprète le rôle de Clara dans *Casse Noisette*<sup>42</sup> au Pacific Northwest Ballet, il lui a été demandé comment elle souhaitait coiffer ses

37. Agnès Letestu répondait à une question au sujet de la volonté de Benjamin Millepied, à l'époque directeur de la danse de L'Opéra de Paris, d'ouvrir davantage le corps de Ballet aux danseurs-euses noir.e.s. Amélie Bertrand, *Agnès Letestu: "J'ai toujours eu cette sensation de danser pour le public"*, 15 novembre 2013, online: <https://www.dansesaveclapume.com/pas-de-deux/agnes-letestu-jai-toujours-eu-cette-sensation-de-danser-pour-le-public/> (u.v. 01/03/2019).

38. Par la marque Freed of London. Les Pays anglo-saxons, que ce soit par le biais de l'industrie ou de la médiatisation de la danse se sont emparés bien avant la France des questions de genre ou de race. Sur la chaîne BBC des reportages sont régulièrement réalisés sur la danse et le genre ou les questions raciales. La revue pédagogique «Research in dance education» affiche la volonté de traiter des thématiques telles que le genre la race, la classe, la religion. Le journal «Dance magazine» par le biais des contributions de Theresa Ruth Howard traite régulièrement des questions de racisme en lien avec la danse. En France il y a peu d'équivalent à cela.

39. *Danse: place aux pointes noires*, 5 novembre 2018, online: <https://fr.euronews.com/2018/11/05/danse-place-aux-pointes-noires> (u.v. 01/03/2019).

40. Il s'agit peut-être d'une comédienne pour la publicité.

41. Il est à noter toutefois que l'intégration des minorités faite par l'industrie se fait souvent pour des raisons commerciales, comme le souligne la féministe Françoise Vergès «[...] toute identité minoritaire peut être intégrée dès lors qu'elle est marchandisable», in Françoise Vergès, *Un féminisme décolonial*, La fabrique éditions, Paris 2019, pp. 108-109.

42. Le Pacific Northwest Ballet de Seattle dirigé par Peter Boal a sélectionné une jeune danseuse noire pour le rôle

cheveux, ceux-ci ont été laissé tressés<sup>43</sup>. Cependant, demander leurs avis aux personnes concernées est peu courant, ni dans le domaine de la création où certaines productions et chorégraphes peuvent faire preuve de contrôle et de pouvoir, ni dans le domaine pédagogique où ce pouvoir peut être tout aussi présent.

## Le corps typique

Le *corps typique* est un corps qui se différencie par le stigmate qu'il porte, stigmate qui devient un exemple emblématique. Comme le résume une enseignante: «ça fait partie de l'histoire de la danse les discriminations physiques on est jamais assez ceci ou cela»<sup>44</sup> nombre de danseurs-euses, élèves ou professionnel.le.s ont été confronté à ces manques, ces carences, ces problèmes physiques, ses anormalités supposées. Ces particularités qui sont souvent des caractéristiques physiques de formes ou d'états osseux et musculaires, constituent des “soucis” ou sont “compliquées” à gérer chez les enseignant.e.s et peuvent influencer la notation ou l'appréciation des élèves par exemple.

Cependant même si avoir un corps avec des particularités physiques est très présent dans la danse, chez les blanc.he.s cela n'est pas justifié par une couleur de peau ou une origine, comme c'est le cas pour les danseurs-euses noir.e.s. Ainsi avoir les pieds plats, le dos cambré et une musculature développée chez un.e danseur-euse noir.e viendrait de ses origines, alors que les mêmes caractéristiques relevées chez un.e blanc.he ne seront jamais reliées ni à sa couleur ni à sa culture. Pour appuyer leurs arguments les enseignant.e.s font appel à un “on” scientifique. Ils et elles éprouvent toutefois certaines difficultés à se justifier, ce qui est perceptible dans la contradiction de certains de leurs propos notamment lorsqu'ils mêlent les notions de dispositions naturelles et d'héritage culturel. Epigénétique et histoires individuelles sont amalgamées, la notion de construction sociale du corps et des pratiques apparaît peu dans les discours. «Tu vois on sait en physiologie maintenant qu'on a des histoires cellulaires. [...] Si on le sait musculairement qu'il y a des différences, mais compte tenu d'où t'as vécu etc.»<sup>45</sup>.

Ben de part... alors... c'est vrai qu'on a observé par rapport à leur culture en tout cas par rapport à la danse classique, que au niveau de l'articulation ils ont pas de cou-de-pieds, alors après je sais pas pourquoi moi je n'ai pas fait d'études d'anthropologie je veux dire, mais je ne connais pas beaucoup de personnes noires qui ont pu monter sur pointes<sup>46</sup>.

Hmm... on a notre histoire ça de toute façon je pense qu'on peut pas l'enlever, c'est qu'on à notre histoire c'est dans nos gènes c'est comme ça on transmet notre histoire de générations en

---

de Clara dans *Casse Noisette*, il s'agit de la première noire à danser ce rôle dans la version de Balanchine. Theresa Ruth Howard, 'Tis the Season for Black Claras, 21 décembre 2017, online: <https://www.dancemagazine.com/tis-the-season-black-claras-2519145110.html> (u.v. 01/03/2019).

43. Theresa Ruth Howard, *Is Classical Ballet Ready to Embrace Flesh-Tone Tights?*, 16 octobre 2018, online: <https://www.dancemagazine.com/ballet-flesh-tone-tights-2612825762.html> (u.v. 01/03/2019).

44. Entretien réalisé avec une professeure de danse jazz. Août 2018.

45. Entretien avec une professeure de danse jazz. Juillet 2018.

46. Entretien avec une enseignante de danse classique. Août 2018.



générations. Le corps à une histoire si tu veux, j'ai l'impression que d'emblée ils ont un sens de la musique qui est autre qu'un blanc<sup>47</sup>.

Ce "on" scientifique peut s'apparenter en réalité à un masque biologique pour reprendre les propos de Christine Delphy:

Derrière le masque de la biologie, c'est la société qui s'exprime, en ventriloque. [...] Les sociétés ont souvent beaucoup de mal à accepter et à reconnaître que les règles viennent d'elles-mêmes. C'est pourquoi elles les font venir d'un "extérieur", d'un principe transcendant qui pouvait être Dieu par le passé – ce qui est encore le cas dans de nombreuses sociétés – qui aujourd'hui, chez nous est la biologie hypostasiée<sup>48</sup>.

Ce sont notamment ces arguments biologiques qui contribuent à discriminer les danseurs-euses noir.e.s concernant leur manque de cou-de-pieds. Les propos contradictoires d'une enseignante sont révélateurs de cette discrimination, d'une part elle explique en entretien la difficulté pour un.e danseur.euse noir.e aux pieds plats de monter sur pointes:

Mais je pense qu'il y a aussi une question de physique de ligne de jambes, que peut être le physique de danseurs noirs n'ont pas, des danseuses noirs s'il y a pas le cou- de-pieds, dans la danse classique ça marchera pas<sup>49</sup>.

D'autre part j'ai pu observer que cette même enseignante lors d'un jury d'examen<sup>50</sup> en évaluant une élève blanche sans cou-de-pieds, expose ses qualités et la possibilité de faire carrière "sans pieds" donc sans ce critère physique. Nous pouvons faire l'hypothèse que chez un.e blanc.he le manque de cou-de-pied s'accepterait davantage. Précisons que dans le cadre du schéma d'orientation pédagogique, qui règle les programmes de danse des conservatoires, il est stipulé qu'un cursus en demi pointes est possible et se doit d'être proposé, ce qui se fait d'ailleurs pour des élèves blanc.he.s<sup>51</sup>. Tandis que les élèves noires sans cou-de-pieds, sont davantage orientés par les professeur.e.s de danse classique vers une dominante de danse contemporaine, choix qui s'opère notamment lors des examens et contrôles de fin de premier cycle comme j'ai pu le voir. À partir de ces constats et de ce texte tiré du programme,

47. Entretien avec une enseignante de danse contemporaine. Août 2018.

48. Cité par Christelle Taraud, *Les féminismes en questions*, Amsterdam, Paris 2005, pp.70-72.

49. Entretien avec une enseignante de danse classique. Juillet 2018.

50. Examen de fin d'année, inter cycle d'un conservatoire régional, avec une élève de troisième cycle amateur.

51. «En terme d'acquis, le travail des jeunes danseuses "sur pointes" mérite un traitement particulier. Il y a lieu de considérer qu'une prédisposition corporelle spécifique à cette pratique (amplitude de mobilité de l'articulation de la cheville et cambrure du pied) est instamment recommandée pour écarter tout risque de traumatisme physique. Dans certains cas, le travail permettra de compenser l'absence d'une telle prédisposition. Dans d'autres, les élèves doivent pouvoir, si elles le souhaitent, continuer la pratique de la danse classique sans pointes et progresser dans le cursus d'études. Cependant, ces dernières pourront prétendre à l'obtention du CEC – option danse classique sur demi-pointes et non au DEC dans l'option danse classique qui requiert quant à lui, la maîtrise de la technique des pointes». *Schéma National d'orientation pédagogique de l'enseignement initial de la danse du ministère de la Culture*, Direction de la musique de la danse du théâtre et des spectacles, 2004, p.12.

il est contradictoire d'empêcher l'accès à la danse classique<sup>52</sup> aux élèves noir.e.s qui au même titre que les blanc.he.s pourraient suivre un cursus en demi pointes.

Les "particularités" des corps noirs sont souvent justifiées par leurs origines, toutefois les différences physiques peuvent être plus grandes entre deux personnes d'une même "race" qu'entre deux personnes de "race" différentes comme le souligne Walter Benn Michaels<sup>53</sup>. Si les différences génétiques et physiques entre les "races" sont infondées, et si il est de plus en plus entendu par tou.te.s que celle-ci n'est pas une donnée biologique, elle est toutefois soumise à une représentation sociale qui implique le même processus de catégorisation que la biologisation. Que la "race" soit considérée comme une culture et non plus comme une nature n'enlève finalement pas les préjugés qui lui incombent. Puisque les différences physiques ou de goûts seront cette fois culturelles. Le mot "culture" a pris la place de celui d'"identité raciale":

Le concept moderne de culture – que nous pourrions appeler "concept anthropologique de culture" – a été inventé avant tout pour remplacer celui de race, son idée-force étant que les différences significatives entre les groupes humains – différences dans la manière de penser et de se comporter – sont culturelles au lieu de biologiques. Ainsi quand on parle de culture noire, blanche, juive ou indo-américaine, on parle de différences dans les comportements et les croyances, et non pas de différences de sang. [...] Bien entendu, une objection vient immédiatement à l'esprit: cette manière d'envisager la culture ne fait que transposer dans le domaine culturel la vieille pratique du stéréotype telle qu'on l'utilisait auparavant dans le domaine racial<sup>54</sup>.

## Le corps indocile

Le *corps indocile* est un corps perçu comme potentiellement dangereux, incontrôlable, sortant du cadre que l'institution a prévu pour lui, ce n'est pas ce qu'il est mais ce qu'il représente en terme de probable rébellion qui est questionné. Au premier abord, ce corps peut se repérer davantage chez les hommes comme l'explique notamment Altaïr Desprès à propos des danseurs noirs africains. Pour développer une valeur sur le marché de la danse, ceux-ci doivent montrer un gage d'africanité consistant à cultiver une puissance physique ou encore une animalité, les critères qui sont attendus vis à vis de ces corps sont également les mêmes qu'on leur reproche<sup>55</sup>.

Ces corps peuvent être aussi ceux de la danse hip hop, Sylvia Faure et Marie Carmen Garcia dans

---

52. La sélection peut se faire de deux types. L'entrée dans une structure d'abord et puis l'entrée dans une discipline ensuite. Au conservatoire il est courant de voir des élèves choisir une dominante de danse contemporaine parce qu'il leur a été refusé d'intégrer le cursus de danse classique, souvent en raison de critères physiques.

53. Walter Benn Michaels, *La diversité contre l'égalité*, Raisons d'agir éditions, Paris 2006. Voir également au sujet de la différence entre les sexes: Catherine Vidal – Dorothée Benoit-Browaëys, *Cerveau sexe et pouvoir*, Belin, Paris 2005.

54. *Ivi*, p. 61.

55. À ce sujet voir Altaïr Desprès, *Les figures imposées de la mondialisation culturelle. A propos de la socialisation des danseurs contemporains en Afrique*, in «Sociétés contemporaines», n. 95, 2014, pp. 109-130: p.126.

une enquête sur l'institutionnalisation de la danse hip hop<sup>56</sup> montre ainsi que cette discipline oppose deux courants, le hip hop *pur* associé à la performance physique et une certaine forme de "violence" et le hip hop *métissé*, croisé avec d'autres styles notamment avec la danse contemporaine, lui permettant d'être considéré comme assagit et digne d'être inséré dans une culture dite légitime. Pour rentrer dans le cadre institutionnel le hip hop a vu ses corps et ses principes se transformer<sup>57</sup>, en s'associant à la danse contemporaine il va trouver davantage de légitimité, et dans cette dynamique de métissage, le danseur devient un sujet ouvert aux autres cultures et respectueux de celles-ci. Tandis qu'*a contrario* les pratiquant.e.s hip hop qui évoluent dans une perspective différente, celle de la compétition, des battles, sont vus comme n'ayant rien à dire et se positionnant contre l'institution. En étant puristes et concentrés sur la performance physique et technique ainsi qu'en cultivant l'image d'une danse à la marge, en contestation, ils s'excluaient du monde institutionnel. Ces deux "marchés" de la danse hip hop laisseraient transparaître deux profils de pratiquant.e.s: ceux qui l'exerce de manière positive en oeuvrant à leur intégration et les autres à la marge «désocialisés» des «valeurs républicaines»<sup>58</sup> comme le soulignent Sylvia Faure et Marie Carmen Garcia.

Les corps indociles ne sont pas exclusivement ceux des hommes, ils peuvent aussi représenter les femmes. En effet, les corps indociles ce sont aussi les corps qui prennent trop d'espace, qui créent l'embarras, qui gênent, des corps dont la colère et le désir de rébellion ne serait pas un sentiment justifié par un élément en particulier, mais une colère inhérente à des personnalités hors cadres, des corps qui refusent. Nous pensons notamment à ceux des womanistes pour reprendre le terme d'Alice Walker apparu dans les années 1980, ceux des féministes noires ou de couleur, des danseuses féministes noires ou racisées. «Il renvoie généralement à un comportement outrancier, audacieux, courageux ou obstiné. Il évoque le désir d'en savoir plus, et de façon plus approfondie, que ce qui est 'bon' pour soi, ou considéré tel. [...] Une femme responsable, qui prend en charge, sérieuse»<sup>59</sup>. Nadine George-Grave a montré le lien existant entre cette notion et les pièces de la compagnie Urban Bush Woman de la chorégraphe féministe noire américaine Jawole Willa Jo Zollar<sup>60</sup>.

56. Sylvia Faure – Marie-Carmen Garcia, *Hip-Hop et politique de la ville*, in «Agora débats/jeunesses», n. 49, 2008, pp. 78-89.

57. À ce sujet voir Altaïr Despres, *Les figures imposées de la mondialisation culturelle. A propos de la socialisation des danseurs contemporains en Afrique*, in «Sociétés contemporaines», n. 95, 2014, pp. 109-130: p.126.

58. Sylvia, Faure – Marie-Carmen Garcia, *Hip-Hop et politique de la ville*, cit., p. 88.

59. Sara Ahmed, *Les rabat-joie féministes (et autres sujets obstinés)*, in Maxime Cervulle – Danielle Kergoat – Armelle Testenoire (sous la direction de), *Subjectivités et rapports sociaux*, L'Harmattan, Paris 2012, p. 89.

60. Nadine George-Graves, *Urban Bush Women. Twenty Years of African American Dance Theater, Community Engagement, and Working it Out*, The University of Wisconsin Press, Madison 2010.

## Le corps érotisé

Le *corps érotisé*, associé aux femmes racisées se construit à travers le regard de l'autre, souvent blanc et masculin, qui en fait un objet de désir prenant sa source dans un exotisme véhiculant de multiples fantasmes. Si l'association entre érotisme et exotisme a pu se développer à l'époque coloniale<sup>61</sup> et à travers le courant de l'orientalisme<sup>62</sup>, elle est apparût plus tôt. Notamment à travers la figure de la danseuse Salomé; du Moyen âge à la Renaissance la danse de Salomé réalisée pour le roi Hérode Antipas a été une source d'inspiration pour les artistes. Cette danse est perçue comme mauvaise; une «danse de putain» comme l'écrit Jacob Ratz dans son traité *De la danse* 1548<sup>63</sup>, puisqu'elle ne correspond pas aux canons de l'époque, ses jambes se lèvent trop et ses hanches se balancent plus que ce que la norme du mouvement dansé féminin à l'époque autorise. Pour l'Église sa danse attise le désir et prend la signification de péché<sup>64</sup>.

Les *post colonial, gender et feminist studies* ont montré que l'ère coloniale fut une époque de construction de la sexualité dominée par les hommes, espace dans lequel la femme indigène occupe une place d'objet.

Ainsi, exemplairement, la manière dont les femmes et le féminin furent des éléments clés de l'intervention européenne dans les campagnes de civilisation à partir de la seconde moitié du XIXe siècle révèle l'intrication étroite qui peut exister entre sexisme et racisme, racisme et sexualité, et, de manière plus générale, entre domination et érotisme [...] <sup>65</sup>.

[...] l'importance accordée par les théories post coloniales aux corps, à leur administration et conformation, est primordiale, et ce d'autant plus que le phénomène esclavagiste et coloniale, expression de la mondialisation capitaliste, s'est avant tout caractérisé par une capture des corps <sup>66</sup>.

En analysant la danse à l'heure actuelle l'érotisme et la sensualité associés à certaines disciplines chorégraphiques notamment la danse jazz, le sont autant par l'association du genre et de la race que par le style. La danse jazz est le fruit d'un métissage entre cultures africaines et européennes, elle comprend différents styles allant de l'inspiration des danses populaires afro américaines à celui du divertissement (cabarets, comédies musicales, vidéos clips). Le métissage se perçoit dans la forme ainsi que dans les techniques. Toutefois si le jazz est très relié à l'histoire des noir.e.s américain.e.s son caractère universel permet à présent de ne plus le situer uniquement dans une esthétique africaine américaine <sup>67</sup>. Le mou-

61. Voir: Jean-François Staszak, *Danse exotique, danse érotique. Perspectives géographiques sur la mise en scène du corps de l'Autre (XVIIIe-XXIe siècles)*, in «Annales de géographie», n. 660-661, 2008, pp. 129-158.

62. Edward W. Saïd, *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Seuil, Paris 2015.

63. Jacob Ratz, *Vom Tanzenn* [1545] cité par Christiane Klapisch-Zuber, *La danse de Salomé*, «Clio. Femmes, Genre, Histoire», n. 46, 2017, pp. 192.

64. Gustave Flaubert à travers *Hérodias* a notamment participé à construire l'image de la danseuse Salomé. Voir: Atsuko Ogane, *La genèse de la danse de Salomé. L'«Appareil scientifique» et la symbolique polyvalente dans Hérodias de Flaubert*, Keio University Press, Tokyo 2006.

65. Hourya Benthouami-Molino, *Race, cultures, identités. Une approche féministe postcoloniale*, PUF, Paris 2015, p. 138.

66. *Ivi*, p. 10.

67. Pour plus d'informations sur l'histoire du jazz voir: Eliane Seguin, *Histoire de la danse jazz*, Chiron, Paris 2003.

vement du jazz s'appuie sur la musique notamment l'improvisation et la polyrythmie. L'importance est donnée au flux du mouvement qui se réalise à travers la spirale, les isolations amenés par Katherine Dunham, le rythme ou encore la marche. Le caractère sensuel se perçoit à travers les mouvements fondamentaux; les déhanchés, les ondulations de la colonne vertébrale, l'importance des isolations et de la mobilité du bassin<sup>68</sup>. Cette discipline est fortement investie par des danseurs-euses noir.e.s comme nous avons pu le percevoir en étudiant les chorégraphies de danse jazz du Ministère de la Culture<sup>69</sup>. L'analyse de ces variations<sup>70</sup> ainsi que celle des discours des enseignant.e.s en jazz que nous avons recueillis, nous a permis de percevoir que le caractère sensuel du mouvement est autant abordé chez les hommes et les femmes, la norme de genre peut donc sembler ici dépassée pour les hommes. Toutefois les enseignant.e.s n'adoptent pas le même mode de transmission avec les hommes et les femmes, pour les premiers la transmission se réalise de façon précautionneuse, sans obligations ou sous conditions, puisqu'elle serait moins naturelle, comme le souligne ces deux enseignantes en danse jazz: «pour eux le cheminement doit être un peu plus complexe», «même si la sensualité et la féminité peuvent être abordée chez un homme mais c'est quand même différent. Et il faut pas les brusquer non plus parce que certains hommes peuvent ne pas accepter de travailler leur féminité»<sup>71</sup>. Cette attention portée à la possible difficulté d'apprentissage de normes corporelles opposées à son genre est peu pensée pour les femmes, qui peuvent également avoir besoin de cette attention particulière dans l'acquisition d'un mouvement qui pour toutes ne serait pas naturel.

Nous relevons également que la sensualité qui émane de la danse jazz se perçoit différemment selon le contexte dans lequel elle se pratique. L'enseignement du jazz peut entraîner une modification de cette danse, le formalisme induit par l'institutionnalisation, notamment par le biais de programmes scolaires, de cours, d'examens peut atténuer le caractère sexualisé de cette discipline. Ainsi comme le souligne Betty Lefèvre<sup>72</sup> la recherche d'une forme «bien faite» peut la rendre «surfaite» et la maîtrise du geste peut conduire à l'éloignement de la volonté d'érotisme que pouvait signifier certains mouvements.

---

68. Si Pour Jack Cole mobiliser son bassin est synonyme de mobilisation d'une libido, pour Katherine Dunham l'utilisation du bassin ne se fait pas dans une «consommation sexuelle». Pour plus d'informations voir: Patricia Greenwood-Karagozian, *La fonction et l'expressivité de l'isolation dans la danse jazz*, Mémoire de fin d'études pour le diplôme de formateur en Analyse Fonctionnelle du Corps dans le Mouvement Dansé, Licence professionnelle universitaire, Centre National de la Danse, Institut de pédagogie et de recherches chorégraphiques de Paris, Université Paris 8 – Département Danse, Années 2000-2003. Ainsi que: Cathy Grouet, *La danse jazz à l'épreuve des paradoxes; L'enseignement comme miroir du projet de la danse jazz aujourd'hui en France*, Mémoire de master 2, Université Paris 8. Voir également Joyce Aschenbrenner, *Katherine Dunham. Dancing a life*, cit. Et: John O. Perpener, *African-American concert dance. The Harlem Renaissance and Beyond*, University of Illinois Press, Chicago 2001.

69. Quarante-deux chorégraphies de danse jazz, du premier au troisième cycle de 2010 à 2017.

70. Une chorégraphie peut être également nommée "variation".

71. Sara Ahmed, *Les rabat-joie féministes (et autres sujets obstinés)*, in Maxime Cervulle, Danielle Kergoat, Armelle Testenoire (sous la direction de), *Subjectivités et rapports sociaux*, cit., p. 89.

72. Betty Lefevre, *Variations sur le genre dans une formation au professorat de danse*, in «Journal des anthropologues», 2011, pp. 257-286.

## Le corps flamboyant

Il est évident, tant pour les femmes Noires que pour les hommes Noirs, que si nous ne définissons pas nous-mêmes, d'autres s'en chargeront dans leurs intérêts et à nos dépens. Le nombre croissant de femmes Noires qui se définissent elles-mêmes, prêtes à explorer et à augmenter leur pouvoir et à satisfaire leurs intérêts au sein de notre communauté Noire représente un élément vital dans la guerre menée pour la libération Noire<sup>73</sup>.

Le corps flamboyant peut se définir comme un corps conscient des oppressions et des discriminations qu'il subit. Pour le danseur il s'agit de s'appropriier le stigmaté, de se revendiquer, s'affirmer, à travers un corps politique. C'est pourquoi nous pouvons aussi lui adjoindre le terme de flamboyance, pour le collectif afroféministe Mwasi qui en est à l'origine, la notion de beauté traditionnelle exclurait les femmes noires, il s'agirait ainsi de la revaloriser. L'objectif étant la création d'une beauté collective subversive, créative, s'imposant au delà des normes blanches de l'esthétisme et proposant de nouvelles formes «de couleurs, de sons, d'odeurs [...] d'autres équilibres, d'autres façons de bouger et de communiquer entre nous»<sup>74</sup>. La flamboyance est la matérialisation d'une existence libre, elle: «répond à des impératifs économiques, politiques, esthétiques, affectifs, spirituels»<sup>75</sup>.

Nous pouvons également relier ce concept de flamboyance avec celui d'érotisme dont parle Audre Lorde, l'érotisme est ici entendu comme une puissance transformatrice et créatrice pouvant se présenter en chacune:

[...] quand je parle de l'érotisme, je parle de l'affirmation de la force vitale des femmes; de cette puissante énergie créatrice, dont nous réclamons aujourd'hui la connaissance et l'usage dans notre langage, notre histoire, nos danses, nos amours, notre travail, nos existences<sup>76</sup>.

Pour Audre Lorde cet érotisme comme capacité d'action peut être empêché et corrompu par les oppresseur.e.s, ainsi les femmes ont appris à se: «[...] méfier de cette ressource, avilie, déformée et dévalorisée au sein de la société occidentale. D'une part, l'érotisme superficiel est devenu signe de l'infériorité des femmes; de l'autre, les femmes ont du souffrir et se sentir méprisables et suspectes de cause de l'existence même de cet érotisme»<sup>77</sup>.

L'érotisme féminin dont parle Lorde est à percevoir au delà d'une description essentialiste voire réductrice d'une caractéristique féminine. Il s'agit ici d'un outil d'émancipation, d'*empowerment* faisant de différentes caractéristiques "féminines" une force individuelle et collective.

En terme de danse il s'agirait de pouvoir développer les possibilités, pour les danseurs-euses racisé.e.s, d'évoluer dans un bi, tri, ou polylangage choisi et réapproprié, et non dans un seul type de

73. Audre Lorde – Sister Outsider, *Essais et propos sur la poésie, l'érotisme, le racisme, le sexisme*. Mamamélis, Genève 2003, p. 44.

74. *Ivi*, p. 110.

75. *Ivi*, p. 108.

76. Audre Lorde – Sister Outsider. *Essais et propos sur la poésie, l'érotisme, le racisme, le sexisme*, cit., p. 44.

77. *Ivi*, p. 51.

langage assigné. Comme le font et le revendiquent certaines chorégraphes noires telles que Jawole Wil- la Jo Zolar avec sa compagnie composée exclusivement de femmes noires Urban Bush Woman, Sandra Saine Rose chorégraphe française de danse hip hop investit dans le mouvement de décolonisation des arts, ou encore Nora Chipaumire et Lasseindra Ninja qui questionnent la réappropriation culturelle à travers leur travail de performance. Brenda Dixon Gottschild précise au sujet de la réappropriation d'un langage chorégraphique:

La problème du positionnement soulève la question de savoir qui est autorisé à faire quoi. La position qui catégoriserait les postures noires comme étant de l'arrogance ou de bravade signifient différentes choses. L'une d'elles se traduit grossièrement par: "Personne (blanc ou noir) ne me dit comment agir ou quoi faire: je crée mes propres règles". Avec autant de restrictions racialisées imposées au corps noir, celui qui danse ou qui fait autre chose, cette disposition est une réponse plus réfléchie et efficace que l'opinion extérieure pourrait présumer<sup>78</sup>.

À travers l'étude de la construction des corps d'exception nous avons tenté de montrer comment s'exprimait les différents aspects du racisme en danse. La conscientisation du privilège blanc ainsi que celle de notre propre racisme, semble une étape importante dans le processus de compréhension du racisme s'exerçant dans la danse tout comme dans d'autres espaces de la société. Les discriminations sont des inégalités ancrées au sein des systèmes sociaux et historiques du racisme dont elles sont le fruit, elle ne sont donc souvent pas perçues sans un travail de «révélation»<sup>79</sup>. Opérer un changement de conscience et de pratiques va de pair avec la rencontre de l'opprimeur.e qui est logé.e au plus profond de nous, pour reprendre les mots d'Audre Lorde<sup>80</sup>. Percevoir le racisme en danse ou dans les arts c'est rendre compte du pouvoir du regard du spectateur dans la définition des corps. Cette conscientisation peut conduire à penser la décolonisation des arts<sup>81</sup> en passant par un processus de légitimation et d'élargissement des références artistiques, afin que celles-ci ne soient pas seulement occidentales, et que le processus de blanchiment des artistes racisé.e.s soit questionné, ainsi que leur assignation souvent systématique à une apparente culture d'origine. Cela pourra conduire à reconsidérer la notion d'humanisme très présente dans les arts, pour ne pas que: «La version occidental de l'universel [soit] une tricherie»<sup>82</sup> comme le souligne la chorégraphe Sandra Sainte Rose Fanchine.

78. Brenda Dixon Gottschild, *The black dancing body. A geography from cool to coon*, cit., p.65. Notre traduction: «The issue of attitude brings up the question of who is allowed to do what. The stance that is classified as black attitude is a kind of arrogance or bravado that says many different things. One of them roughly translates as, "Don't anybody (white or black) tell me how to act or what to do: I make my own rules". With so many racialized restrictions imposed on the black body, dancing or otherwise, this disposition is a more calculated and effective response than outsider opinion might presume».

79. Patrick Simon, *L'arbre du racisme et la forêt des discriminations*, in Nacira Guénif Souilamas (sous la direction de), *La république mise à nu par son immigration*, La Fabrique éditions, Paris 2006, p. 162.

80. Audre Lorde, *Sister Outsider. Essais et propos sur la poésie, l'érotisme, le racisme, le sexisme*, cit.

81. Leïla Cukierman – Gerty Dambury – Françoise Vergès (sous la direction de), *Décolonisons les arts!*, l'Arche, Paris 2018.

82. *Ivi*, p. 83.

## Bibliographie

- Sara Ahmed, *Les rabat-joie féministes (et autres sujets obstinés)*, in Maxime Cervulle - Danielle Kergoat - Armelle Testenoire (sous la direction de), *Subjectivités et rapports sociaux*, L'Harmattan, Paris 2012.
- Bernard Andrieu - Gilles Boëtsch (sous la direction de), *Dictionnaire du corps*, CNRS Éditions, Paris 2018.
- Joyce Aschenbrenner, *Katherine Dunham. Dancing a Life*, University of Illinois Press, Chicago 2002.
- Joyce Aschenbrenner, *Katherine Dunham: Reflections on the Social and Political Contexts of Afro American Dance*, Congress of Research in Dance, New York 1981.
- Sidi Mohamed Barkat, *Le corps d'exception*, Editions Amsterdam, Paris 2005.
- Hourya Benthouami-Molino, *Race, cultures, identités. Une approche féministe postcoloniale*, PUF, Paris 2015.
- Pascal Blanchard, *De l'esclavage au colonialisme. L'image du «Noir» réduite à son corps*, in « Africultures », n. 67, 2006, pp. 51-59.
- Béatrice Boldrin, *De la « danse orientale » aux influences contemporaines: artification et décolonisation de l'imaginaire des danses issues du monde arabe*, in « Recherches en danse », n. 5, 2016, pp. 1-15.
- Saïd Bouamama, *Les discriminations racistes: une arme de division massive*, L'Harmattan, Paris 2010.
- Ananya Chatterjea, *Butting out. Reading Resistive Choreographies through Works by Jawole Willa Jo Zollar and Chandralekha*, Wesleyan University Press, Middeltown 2004.
- Misty Copeland, *Une vie en mouvement*, Broché, Paris 2017.
- Leïla Cukierman - Gerty Dambury - Françoise Vergès (sous la direction de), *Décolonisons les arts!*, L'Arche, Paris 2018.
- Christine Delphy, *Classer, dominer. Qui sont les «autres»*, La Fabrique, Paris 2008.
- Michaela DePrince, *Et maintenant je vole*, Pocket, Paris 2014.
- Altaïr Despres, *Les figures imposées de la mondialisation culturelle. A propos de la socialisation des danseurs contemporains en Afrique*, in « Sociétés contemporaines », n. 95, 2014, pp. 109-130.
- Brenda Dixon Gottschild, *Digging the Africanist Presence in American Performance*, Praeger Publishers, Westport 1996.
- Brenda Dixon Gottschild, *The Black Dancing Body. A Geography from Cool to Coon*, Palgrave MacMillan, Basingstoke 2003.
- Sylvia Faure - Marie-Carmen Garcia, *Hip-Hop et politique de la ville*, in « Agora débats/jeunesses », n. 49, 2008, pp. 79-89.
- Nadine George-Graves, *Urban Bush Women. Twenty Years of African American Dance Theater, Community Engagement, and Working it Out*, The University of Wisconsin Press, Madison 2010.
- Patricia Greenwood-Karagozian, *La fonction et l'expressivité de l'isolation dans la danse jazz*, Mémoire



de fin d'études pour le diplôme de formateur en Analyse Fonctionnelle du Corps dans le Mouvement Dansé, Licence professionnelle universitaire, Centre National de la Danse, Institut de pédagogie et de recherches chorégraphiques de Paris, Université Paris 8-Département Danse, Années 2000-2003.

- Cathy Grouet, *La danse jazz à l'épreuve des paradoxes. L'enseignement comme miroir du projet de la danse jazz aujourd'hui en France*, Mémoire de master 2, Université Paris 8.
- Nacira Guénif-Souilamas - Eric Macé, *Les féministes et le garçon arabe*, Éditions de l'aube, Paris 2004.
- Colette Guillaumin, *Sexe, race et pratique du pouvoir*, iXe, Paris 2016.
- Christine Klapisch-Zuber, *La danse de Salomé*, in «Clio. Femmes, Genre, Histoire», n. 46, 2017, pp. 189-198.
- Betty Lefevre, *Variations sur le genre dans une formation au professorat de danse*, in «Journal des anthropologues», 2011, pp. 257-286.
- Audre Lorde, *Sister outsider. Essais et propos sur la poésie, l'érotisme, le racisme, le sexisme*, Mamamélis, Genève 2003.
- Susan Manning, *Danses noires / Blanche Amérique*, Exposition, CND - Broché, Paris 2009.
- Walter Benn Michaels, *La diversité contre l'égalité*, Raisons d'agir éditions, Paris 2006.
- Mwasi Collectif Afroféministe, *Afrofem*, Sylepse, Paris 2018.
- Pap Ndiaye, *La condition noire. Essai sur une minorité française*, Folio, Paris 2008.
- Atsuko Ogane, *La genèse de la danse de Salomé. L'«Appareil scientifique» et la symbolique polyvalente dans Hérodias de Flaubert*, Keio University Press, Tokyo 2006.
- Neill Irvin Painter, *Histoire des blancs*, Editions Max Milo, Paris 2019.
- John O. Perpener, *African-American Concert Dance. The Harlem Renaissance and Beyond*, University of Illinois Press, Chicago 2001.
- Yves Raibaud (sous la direction de), *Géographie de la danse*, L'Harmattan, Paris 2015.
- Edward W. Said, *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Seuil, Paris 2015.
- *Schéma National d'orientation pédagogique de l'enseignement initial de la danse du Ministère de la Culture*, Direction de la musique de la danse du théâtre et des spectacles, 2004.
- Eliane Seguin, *Histoire de la danse jazz*, Chiron, Paris 2003.
- Patrick Simon, *L'arbre du racisme et la forêt des discriminations*, in Nacira Guénif Souilamas (sous la direction de), *La république mise à nu par son immigration*, La Fabrique éditions, Paris 2006.
- Peggy Schwartz - Murray Schwartz, *The Dance Claimed Me. A Biography of Pearl Primus*, Yale University Press, London 2011.
- Jean-François Staszak, *Danse exotique, danse érotique. Perspectives géographiques sur la mise en scène du corps de l'Autre (XVIIIe-XXIe siècles)*, in «Annales de géographie», n. 660-661, 2008, pp. 129-158.

- Pierre-André Taguieff, *La force du préjugé. Essai sur le racisme et ses doubles*, La Découverte, Paris 1988.
- Pierre-André Taguieff, *Le racisme*, Flammarion, Paris 1997.
- Christelle Taraud, *Les féminismes en questions*, Amsterdam, Paris 2005.
- Pierre Tévanian, *La mécanique raciste*, La Découverte, Paris 2017.
- Françoise Vergès, *Un féminisme décolonial*, La fabrique éditions, Paris 2019.
- Catherine Vidal - Dorothée Benoit-Browaëys, *Cerveau, sexe et pouvoir*, Belin, Paris 2005.
- Jawole Willa Jo Zollar, *Listen: our History is Shouting at Us. A Choreographer Confronts Racism and Dance*, in David Gere, *Looking Out. Perspectives on Dance and Criticism in a Multicultural World*, Dance Critics Association - Schirmer Books, New York 1995.