Biens Symboliques / Symbolic Goods

Revue de sciences sociales sur les arts, la culture et les idées

9 | 2021
Varia

« Au nom de l'harmonie ». L'imaginaire de la blanchité dans le champ de la danse contemporaine

"In the name of harmony". The imaginary of whiteness in the field of contemporary dance

Julien Debonneville

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/bssg/740>

DOI : 10.4000/bssg.740

ISSN : 2490-9424

Éditeur

Université Paris Lumières

Référence électronique

Julien Debonneville, « « Au nom de l'harmonie ». L'imaginaire de la blanchité dans le champ de la danse contemporaine », *Biens Symboliques / Symbolic Goods* [En ligne], 9 | 2021, mis en ligne le 11 janvier 2022, consulté le 13 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/bssg/740> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/bssg.740>

Ce document a été généré automatiquement le 13 janvier 2022.

Biens Symboliques / Symbolic Goods

« Au nom de l'harmonie ». L'imaginaire de la blanchité dans le champ de la danse contemporaine

*"In the name of harmony". The imaginary of whiteness in the field of
contemporary dance*

Julien Debonneville

NOTE DE L'AUTEUR

Cette recherche a été menée dans le cadre d'un séjour postdoctoral au Department of social and cultural diversity du Max Planck Institute for the Study of Religious and Ethnic Diversity (Göttingen, Allemagne), financé par une bourse Early Postdoc.mobility du Fonds national Suisse de la recherche scientifique (FNS).

Introduction

- 1 Le lundi 8 février 2021, le rapport sur la diversité à l'Opéra de national de Paris rédigé par Pap Ndiaye et Constance Rivière était rendu public. L'auteur et l'autrice faisaient le constat que « l'Opéra national de Paris n'est pas un lieu de diversité [...], c'est un monde blanc fort éloigné de ce à quoi ressemble la société française contemporaine » (Ndiaye & Rivière 2021 : 25). Ils soulignaient aussi que le corps de « ballet classique s'est construit autour d'actes blancs, de danseuses et de danseurs aux corps blancs ou blanchis », faisant ainsi du blanc « le neutre, voire l'universel, tout autre corps étant perçu, [...] comme des "corps d'exception", des "corps indociles" qui "prennent trop d'espace ou créent de l'embarras, qui gênent" » (Ndiaye et Rivière 2021 : 24¹). Le présent article propose d'interroger cette norme hégémonique de la blanchité (*whiteness*) (Cervulle 2012), mais cette fois dans le champ transnational européen de la danse contemporaine afin de comprendre comment, dans les pratiques artistiques, les corps sont nommés,

classés, hiérarchisés à travers l'idée de « différence raciale² ». Pour ce faire, une enquête ethnographique a été menée sur la normalisation des corps, en considérant ces derniers comme des scripts discursifs alimentés par des imaginaires sociaux (Appadurai 2001) dont les effets performatifs (Butler 2005) marquent de leur empreinte les corps dansants. Le corps apparaît en ce sens comme « phénomène social et culturel, matière de symbole, objet de représentations et d'imaginaires » (Le Breton 2010 : 3). Plus largement, le corps ne doit pas être réduit à sa dimension physique ou physiologique, mais être appréhendé en tant que « réalité multifonctionnelle, polysémique, jouant sur les divers registres sociaux (économiques, politiques, idéologiques, symboliques...) » (Berthelot 1983 : 126). Ce dernier peut également représenter une métaphore potentielle, un contrepoint possible, ou encore un lieu d'incarnation symbolique (Berthelot 1983 : 126).

- 2 Parmi les imaginaires circulant dans le milieu de la danse, celui lié au genre opère de façon structurante dans la construction des corps (Marquié 2016) et a fait l'objet de nombreuses recherches. En effet, si les travaux sociologiques sur la danse contemporaine – mais également sur la danse classique ou moderne – ont progressivement pris en compte les rapports sociaux de sexe (Valentin 2000 ; Faure 2004 ; Sorignet 2004a, 2004b ; Fisher & Say 2009 ; Lefevre 2015 ; Vionnet 2015 ; Marquié 2007, 2011, 2016), la façon dont les imaginaires fabriquent de la différence raciale demeure encore peu étudiée. Peu de recherches ont tenté de décrire comment les processus de racialisation des corps opèrent dans le champ de la danse contemporaine, qu'il s'agisse de corps altérisés ou de corps blancs (en tant que constructions sociales [Ahmed 2004]). Bien que ce champ se démarque par « le nombre restreint de danseurs d'origine maghrébine ou africaine » (Sorignet 2012 : 245), cela ne signifie pas pour autant que les corps blancs ne fassent pas l'objet de processus de racialisation. Les travaux sur la danse contemporaine où les rapports sociaux de race ont été abordés frontalement (Desmond 1993 ; Cooper Albright 1997 ; Bourdié 2013 ; Despres 2012, 2014, 2015, 2016) se focalisent avant tout sur la construction de l'altérité à travers les circuits migratoires, comme dans le cas des danseur·euse·s africain·e·s. Toutefois, ces travaux ne considèrent pas la blanchité en tant que norme raciale hégémonique. Cet article propose dès lors d'interroger comment cette norme de blanchité opère dans le champ de la danse contemporaine à partir de la perception de l'altérité, et notamment des danseur·euse·s minorisé·e·s³ perçue·s comme noire·s ou asiatiques. Pour ce faire, cette recherche questionne la façon dont les danseur·euse·s deviennent marqué·e·s par la différence raciale lors des auditions et du travail de création. Elle interroge également comment cette différence est mise en perspective avec cette norme de blanchité lors des pratiques chorégraphiques. Cette norme structure les pratiques de recrutement, de création – au travers d'un discours sur « l'harmonie des corps » –, mais également par le biais de dispositifs techniques. Toutefois, les acteur·trice·s marqué·e·s par la différence raciale peuvent aussi se réapproprier cette norme afin de la subvertir lors de projets artistiques.
- 3 Fondé sur une enquête sociologique qualitative avec des danseur·euse·s et des chorégraphes circulant dans le champ transnational (Sapiro 2013 ; Sapiro & al. 2018) européen de la danse contemporaine, cet article décrit dans un premier temps comment la blanchité représente une norme raciale hégémonique fortement invisibilisée dans ce champ. À l'inverse, les danseur·euse·s perçue·s comme « noire·s » ou « asiatiques » sont renvoyé·e·s à une altérité – systématiquement rendue visible –

réassignant ainsi les corps altérisés à une différence essentialisée. Nous verrons par la suite comment les acteur·trice·s marquée·es par cette différence se réapproprient et revalorisent cette dernière à travers des pratiques de recrutement et de création. L'enquête soulignera dès lors comment les danseuse·s et les chorégraphes marquée·es par la différence raciale subvertissent ces assignations par l'intermédiaire de registres chorégraphiques et esthétiques articulés autour d'un discours sur l'hybridité et la créolisation des origines, des corps et des styles. Cet article permettra en somme de saisir pourquoi, dans ce champ artistique, les corps ne racontent pas tous la même histoire sur scène selon leur inscription dans les rapports sociaux de race.

1. Les coulisses d'une enquête ethnographique dans un milieu artistique transnational

- 4 Afin d'interroger la construction sociale et raciale des corps dans le champ de la danse contemporaine, cette recherche s'appuie sur une enquête de terrain qualitative. Cette dernière mobilise trente entretiens semi-directifs d'une durée de deux à quatre heures avec des danseuse·s et/ou chorégraphes⁴ gravitant dans l'espace transnational européen de la danse contemporaine dont les épïcètres majeurs sont, selon les acteur·rice·s interviewé·es, Paris, Bruxelles, Londres, Berlin ou Stockholm. Cet espace transnational est loin d'être homogène en termes de politiques culturelles de promotion de la danse contemporaine. À ce titre, la France, la Belgique et l'Allemagne ont mis activement en place ces politiques. La France est ainsi devenue depuis les années 1980 « une terre d'immigration pour beaucoup de danseurs et chorégraphes étrangers qui peuvent bénéficier d'un marché du travail irrigué par de nombreuses compagnies subventionnées et du régime assurantiel spécifique aux intermittents du spectacle sans équivalent en Europe » (Sorignet 2004b : 67).
- 5 Afin d'interroger ces dynamiques transnationales de circulation au sein de cet espace, des danseuse·s ont été interviewé·es à différents moments de leur carrière (Becker 1985, 1988), du début à la fin en passant par la reconversion. Leur âge est compris entre 20 et 50 ans. De diverses nationalités et origines (suisse, française, belge, allemande, japonaise, burkinabée, sud-africaine, cubaine, algérienne, italienne, israélienne, espagnole), mais basé·es en Europe, ils et elles se définissent sur le plan ethnico-racial comme « noir », « blanc », « arabe » ou « asiatique ». Si une grande majorité des personnes rencontrées était dotée d'un important capital culturel, et issue de la classe sociale moyenne-supérieure, certain·es enquêté·es étaient issue·s de classe populaire et témoignaient d'une forte mobilité sociale, notamment en termes d'acquisition de capital culturel⁵.
- 6 Dans l'ensemble, les enquêté·es avaient la particularité d'être en mouvement dans cet espace pour diverses raisons professionnelles (résidence, tournée, *workshops*, audition, compagnie) et privées (vie de famille, vie sociale, visas, etc.). Il s'agissait d'acteur·trice·s se présentant comme « danseuse », « danseuse et chorégraphe » ou encore « anciennement danseuse et maintenant chorégraphe » et dont l'activité professionnelle première était la danse. Leur degré de reconnaissance et de légitimité dans le champ était variable, allant de danseuse·s (et chorégraphes) prestigieuses, fortement établi·es dans ce champ, dansant dans des Centres chorégraphiques nationaux (CCN) ou des compagnies de renom, à des danseuse·s et/ou chorégraphes ancré·es à l'échelle locale, dotées d'une notoriété avant tout régionale⁶. À noter que si

la plupart d'entre eux et elles avaient la particularité d'avoir des carrières artistiques fortement structurées par des régimes de mobilité, certain·es danseur·euses et/ou chorégraphes interviewé·es étaient parfois dans une démarche active d'ancrage local afin de mettre à distance cette norme de mobilité particulièrement opérante dans le champ de la danse⁷.

- 7 Les enquêté·es ont été sélectionné·es au regard de l'internationalité de leur carrière, de leur ancrage et de leur légitimité dans le champ, et de la façon dont ces dernier·ères se définissaient sur le plan racial. La prise de contact a été facilitée par de précieuses amitiés avec des danseur·euses professionnel·les en Suisse et en France préexistant à l'enquête⁸. Sur le modèle de l'échantillonnage « boule de neige », ces amitiés m'ont permis de rencontrer et d'interviewer diverses danseur·euses et chorégraphes. En parallèle, certain·es danseur·euses et chorégraphes ont été approché·es par email ou lors de rencontres impromptues afin de varier les réseaux d'acteur·trices dans le champ. Outre les entretiens, cette enquête a également mobilisé les techniques de l'observation à travers un travail ethnographique au sein d'un CCN en France et d'une éminente compagnie basée en Suisse. En parallèle, une insertion continue au sein des lieux et des activités de socialisation de la danse en Suisse pendant une année (spectacles, fête de la danse, cafés, etc.) a permis d'affiner l'analyse et de développer d'autres formes de sociabilité avec des danseur·euses et chorégraphes.
- 8 Finalement, il importe, en tant que chercheur, de se situer socialement afin de saisir comment les différents rapports de pouvoir ont structuré les pratiques de l'enquête de terrain en termes d'accès au terrain, d'interactions entre l'enquêteur·trice et ses enquêté·es, de sortie du terrain, ou encore de circulation (Clair 2016). Plus largement, les privilèges (McIntosh 1988 ; hooks 1992) liés à ma posture de chercheur en termes d'appartenance de genre (homme cisgenre), ma blanchité, mon âge (la trentaine), ma nationalité (suisse), mon capital culturel, et mon statut d'universitaire (docteur en sciences sociales, non titulaire), ont favorisé la pratique de l'enquête. Cet accès privilégié s'est matérialisé par une entrée sur le terrain facilitée, un partage de codes sociaux, une complicité avec les enquêté·es qui s'est construite dans les interstices de l'enquête, créant de ce fait un sentiment prédominant d'entre soi, tout en reflétant un certain degré d'homogamie.

2. Les corps en mouvement au prisme d'un imaginaire de la blanchité

- 9 Dans le contexte de mondialisation actuel, les imaginaires structurent la façon de se penser et d'agir, ce qui mène l'anthropologue Arjun Appadurai à considérer « l'imagination comme une pratique sociale », et dès lors à appréhender « le *travail de l'imagination* comme une caractéristique constitutive de la subjectivité moderne » (Appadurai 2001 : 27). Dans le monde des arts, la danse, à l'instar de nombreuses pratiques artistiques, met en tension le réel et l'imaginaire. Ces imaginaires sont multiples et fluctuants (Léonardi 2000) et participent à la fabrication de l'altérité. Ils ont des effets performatifs et s'immiscent entre les moindres mouvements, que ce soit lors de l'enseignement, l'apprentissage, l'audition, la création, la mise en scène ou la performance. Un des vecteurs de ces imaginaires est le corps. En effet, « le corps représente le lieu où la pensée peut, justement, prendre corps » (Commeignes 2000 : 40). À ce titre, l'une des spécificités de la danse est de « travailler le lien entre

l'imaginaire et le corps » dans lequel « dialoguent représentations sociales collectives, personnelles et créations » (Marquié 2016 : 100). Sylvia Faure avance quant à elle que le « corps rêvé, fantasmé, [le] corps que l'on désire être ou avoir, [le] corps que l'on croit être..., la corporéité réelle ou imaginaire du jeune danseur est sans cesse confrontée à son objectivation » (Faure 2000 : 78)⁹. Cécile Léonardi va plus loin en postulant que « le corps n'existe plus autrement qu'*imaginé* » dans le sens que la « "matière-corps" peut être définie comme un "lieu" où transitent et s'inscrivent les imaginaires individuels et collectifs » (2000 : 59). On peut dès lors appréhender le corps comme « un réservoir et un véhicule de pratiques et de représentations sociales », qui, dans le même temps, « sert de support à l'expression d'idéologies et à leur légitimation, donc à leur pérennisation » (Marquié 2016 : 90). Si le genre révèle la prégnance de ces imaginaires dans le champ de la danse contemporaine au point de faire l'objet d'une problématisation importante par les acteur·trices dans leurs créations, les questions raciales demeurent encore aujourd'hui plus à la marge dans le travail chorégraphique du fait qu'elles soient peu explicitées et considérées. Dans les cas où ces questions sont problématisées, elles sont bien souvent associées aux thèmes de l'exil, de la migration, de l'ailleurs, voire de la colonisation. La question raciale renvoie en ce sens à l'altérité, plaçant dans le même temps la blanchité sous silence. Cette invisibilisation de la blanchité reproduit dès lors un schéma de domination dans lequel l'altérité est visible et la norme dominante invisible, comme l'explique ici Richard Dyer : « Le fait de s'intéresser avec autant de passion et d'acharnement aux groupes non dominants a eu pour effet de reproduire le sentiment de singularité, de différence, d'exceptionnalité de ces groupes, le sentiment qu'ils s'écartent de la norme. Dans le même temps, la norme s'est maintenue comme s'il s'agissait de la façon naturelle, inéluctable et ordinaire d'être humain¹⁰ » (Dyer 1988 : 44). L'étude des imaginaires permet de rendre compte de la façon dont ces représentations racialisantes opèrent et de cette tension entre visibilité et invisibilité. Interroger empiriquement l'imaginaire autour de la blanchité et de l'altérité dans le champ de la danse contemporaine permet dès lors d'éclairer la façon dont les rapports sociaux de race structurent la fabrication des corps blancs et non-blancs¹¹. Plus largement, il permet de questionner comment les groupes minorisés sont inscrits dans un rapport à un groupe social majoritaire qui révèle la norme implicite.

3. Blanchité hégémonique dans la danse contemporaine

3.1. La blanchité comme principe d'organisation sociale

- ¹⁰ La blanchité renvoie à un principe normatif d'organisation sociale fondée sur la race qui conditionne les corps comme signifiant social (Puwar 2004 ; Ahmed 2007). Le concept de blanchité désigne plus précisément « l'hégémonie sociale, culturelle et politique blanche à laquelle sont confrontées les minorités ethnoraciales, aussi bien qu'un mode de problématisation des rapports sociaux de race » (Cervulle 2012 : 39). Il s'agit donc d'« un construit social aux modalités dynamiques par lesquelles, en certains contextes socio-historiques, certains individus ou groupes peuvent être assignés (selon un processus d'allo-identification) ou adhérer (selon un processus d'auto-identification) à une "identité blanche" socialement gratifiante » (Cervulle 2012 : 49).

En tant que norme raciale hégémonique, la blanchité renvoie à un imaginaire dans lequel une identité¹² se construit. Ce concept rend par ailleurs compte de plusieurs dynamiques sociales opérant autour des enjeux d'(in)visibilité. Depuis les années 1990, les études critiques de la blanchité ont mis en avant l'idée d'invisibilité (*unseen dimensions*)¹³ du sujet blanc (McIntosh 1988 ; Ahmed 2004 ; Sullivan 2006) comme l'explique Ruth Frankenberg : « En donnant un nom à la “blanchité”, on la libère de son statut non désigné, non nommé, qui est lui-même un effet de sa domination. Parmi les effets sur les Blancs du privilège racial et de la domination de la blanchité, il y a leur normativité manifeste, leur invisibilité structurée¹⁴ » (Frankenberg 1993 : 6). À l'instar des études critiques sur les masculinités, ce champ de recherche a rendu visible la blanchité dans les rapports sociaux de race afin de dépasser les effets de pouvoir qui tendent à la rendre « neutre » et « normale ». En d'autres termes, la race marque tous les corps, mais pas tous de la même façon. Comme Ruth Frankenberg le souligne : « Les Blancs sont “racisés” tout comme les hommes sont “genrés”. Et dans un contexte social où les Blancs se sont trop souvent considérés comme non racisés ou racialement neutres, il est essentiel d'examiner le caractère “racial” de l'expérience blanche¹⁵ » (Frankenberg 1993 : 1). Ces études critiques de la blanchité nous permettent ainsi de déconstruire la norme dominante et les privilèges qui en découlent. Comme nous le verrons par la suite, cette tension autour de la visibilité est particulièrement opérante dans le milieu de la danse contemporaine, notamment lorsqu'il s'agit de penser l'esthétique des corps sur scène. C'est en effet par le biais de cette tension que les imaginaires opèrent et participent à marquer inégalement les corps racisés.

3.2. La blanchité comme frontière d'un milieu artistique

- 11 Dans la veine de la danse moderne qui, à la fin du XIX^e siècle, a bouleversé les normes de la danse classique en brisant les lignes afin de mettre en avant des corps « désaxés », « relâchés » et de « malmener la verticalité » (Sorignet 2012 :13), la danse contemporaine ne propose pas de s'inscrire « dans une lignée afin de conquérir la légitimité suffisante pour affronter le ballet académique, mais plutôt de participer à l'entreprise collective de définition d'un espace de création » (Sorignet 2012 :13). Dans son essence, la danse contemporaine est marquée par l'idée de rupture et de subversion avec les normes artistiques et esthétiques. À ce titre, cette subversion des codes de la danse et des normes sociales proposée par la danse contemporaine a constitué une forme de « libération » du corps en représentation (et de surcroît du corps féminin) (Sorignet 2004c). Si les normes corporelles historiques de la danse classique continuent d'être subverties sur scène, notamment en termes de genre, on peut néanmoins s'interroger aujourd'hui sur la diversité représentée sur scène, notamment en termes de marquage racial. Bien que le milieu européen de la danse contemporaine tende progressivement à inclure une forme de diversité raciale sur scène, ce milieu demeure encore fortement dominé par des danseur·euse·s blanche·s et structuré par une norme de blanchité. Le rayonnement de cette norme se reflète directement sur les représentations des corps, et ses effets performatifs sont de catégoriser, de classer et de distinguer les corps blancs des corps non-blancs. La performativité de cette norme hégémonique s'observe dès le début de la carrière des danseur·euse·s, qui représente un moment d'apprentissage structuré par des formes d'identification et de mimétisme. Pour les jeunes danseur·euse·s racisé·es, ce travail d'identification s'articule directement à des enjeux de légitimité et à la possibilité de se reconnaître et de se

projeter dans un tel métier. En ce sens, la blanchité structure les premières aspirations à devenir danseuse. Le récit d'Haruki – une danseuse et chorégraphe japonaise d'une trentaine d'années, qui se définit comme « asiatique », formée au Japon et en Angleterre et qui a dansé dans de nombreuses compagnies européennes prestigieuses avant de monter sa propre compagnie –, témoigne de cette dimension performative de la blanchité et de surcroît de la façon dont cette norme inscrit les corps dans un rapport de légitimité entre celles et ceux qui ont accès à la scène et les autres :

« Je voulais être danseuse parce que je voyais des danseuses étoiles qui étaient invitées à l'opéra au Japon. Moi mon idole c'était Sylvie Guilhem. Je voulais être comme elle, bouger comme elle, mais en la voyant, j'étais là "pourquoi je n'ai pas ce corps-là ? Pourquoi je ne suis pas du tout comme elle ?" [...]. Ce corps classique c'est très européen. Ça veut dire très élancé, les jambes longues. Le cou très long, l'ouverture de hanche aussi. Les bras aussi. Et la tête toute petite. Y a plein de choses qui faisaient que je ne me reconnaissais pas du tout dans ce que je voyais. [...] Et du coup, je sentais que par rapport au modèle européen, tout ce qu'on faisait, ce n'était pas assez bien [...]. Au début, j'avais trop intériorisé cette vision du Japon inférieur. » (Entretien, juin 2018).

- 12 On saisit comment le corps blanc, en tant que norme esthétique et artistique de référence, produit des formes d'inhibition, et participe à construire une frontière symbolique entre les corps légitimes et les corps illégitimes sur scène. C'est la capacité même de se projeter sur scène – et, au-delà, dans une carrière – qui se joue dans ces représentations de la blanchité. Plus qu'une frontière, cette norme de la blanchité apparaît pour certain·es enquêté·es racisé·es comme une barrière entre deux univers, l'un qui inclut et l'autre qui exclut. À ce propos, le constat d'Ibrahim, prestigieux chorégraphe français d'une quarantaine d'années qui se définit comme un « Français racisé », et qui a été directeur d'un Centre chorégraphique national en France, est éloquent à l'égard de la prégnance de cette norme dans le monde du théâtre et de la danse en France :

« On a fait le constat que le théâtre¹⁶ français était très blanc. Quand on va au théâtre et qu'on retourne dans la rue après, on a l'impression qu'on a franchi un pays, on a franchi une frontière, et du coup, au lieu de subir cette chose, plutôt la transformer ! C'était ça notre projet lorsque l'on a fondé cette compagnie. » (Entretien, avril 2017).

- 13 En reprenant la métaphore des frontières nationales, les propos d'Ibrahim rendent compte d'un monde artistique à part, étanche à la diversité, dont il s'est souvent senti exclu. Ibrahim poursuit en décrivant comment les personnes qu'il côtoie dans le milieu de la danse justifient ces frontières, tout en expliquant, de son point de vue, les raisons de leur étanchéité :

« Quand on rencontre des jeunes metteurs en scène, on leur demande : "vous n'en avez pas marre d'être entre Blancs ?". Et ils répondent : "j'suis pas raciste, c'est juste que j'aime bien bosser avec mes copains de promo". "Mais tu vois bien que c'est tous les mêmes, ça ne t'interroge pas ?". Ce n'est pas une discrimination active, c'est juste qu'on subit des systèmes, on subit des usages, on subit des fonctionnements un peu sourds, ce qui fait qu'il y a certaines personnes qu'on n'arrive pas à intégrer dans notre imaginaire collectif. [...] J'espère que dans quelques années à venir, on aura développé un imaginaire collectif beaucoup plus créolisé. » (Entretien, avril 2017).

- 14 La non-mixité de ce milieu est comprise comme la résultante d'un « entre-soi blanc », mais surtout d'une incapacité à penser des créations « créolisées ». En pointant les formes de non-mixité dans le monde de l'art, Ibrahim souligne le poids des imaginaires

sur la capacité d'inclure des corps dits différents sur scène. On comprend dès lors comment l'esthétique de certains corps est figée par des imaginaires qui renforcent la légitimité supposée des corps blancs et, à l'inverse, l'illégitimité des corps marqués par la différence raciale. Cette esthétique des corps renvoie dans le même temps à un certain discours sur « l'harmonie » de la part des acteur·trices, souvent centrale dans le processus de création comme nous allons le voir.

3.3. « Préserver l'harmonie des corps » : la blanchité comme norme de recrutement et de création

- 15 L'audition, qu'elle soit collective ou individuelle, est un moment où les imaginaires se manifestent fortement. Le corps est évalué sur sa capacité à performer, à revêtir des normes et à appartenir à un groupe. Lors de l'audition, le corps du danseur ou de la danseuse est particulièrement sous pression, devant répondre à des attentes normatives d'ordre physique, social, esthétique et artistique. Il devient le reflet des attentes et des projections des chorégraphes. Il doit en effet réussir à stimuler l'intrigue et la curiosité de ces dernier·ères en se mouvant dans un imaginaire. L'évaluation, puis la sélection, nécessitent cette capacité de l'individu (et de son corps) à éveiller et rencontrer l'imaginaire du ou de la chorégraphe comme l'explique Pierre-Emmanuel Sorignet dans son enquête sur la danse contemporaine : « l'évaluation n'est pas seulement technique, mais porte sur la capacité que tel ou tel individu en mouvement, tel corps, déclenche l'imaginaire spécifique du chorégraphe, qui essaie de trouver les individus capables d'illustrer ce qui est encore de l'ordre du projet et d'alimenter la définition se voulant distinctive du "style" du chorégraphe » (Sorignet 2012 : 86). Du point de vue des chorégraphes, la question de la signification des corps marqués par la différence raciale (ou de genre) n'est pas anodine. Les corps ne sont en effet pas neutres sur scène en raison de la perception du mouvement qui crée un nouvel imaginaire (Marquié 2016 : 100). Ces derniers suggèrent un ensemble de significations et de représentations sociales qui sera resignifié dans la pièce. À ce titre, les corps marqués par la différence raciale (mais également de genre, voire de classe) portent avec eux des scripts sociaux altérisants. Ils peuvent susciter de la curiosité ou du désintérêt, mais laissent rarement indifférent. Ces corps interrogent souvent les acteur·trices (publics, critiques, chorégraphes, etc.) du champ de la danse lorsqu'ils sont présents et plus rarement lorsqu'ils sont absents. Pauline, chorégraphe suisse d'une cinquantaine d'années, directrice d'une compagnie depuis les années 1990 et qui se définit comme « blanche », confiait son malaise face à cette ambivalence de la signification des corps dits différents :

« Je me suis posé la question aussi pour cette pièce, vu qu'on travaille sur la question de l'uniforme. Je me suis dit : "Tiens, on travaille uniquement avec des Européens". Je n'ai jamais travaillé avec des Afro-Américains, avec des Indiens ou avec des Asiatiques. Et du coup, vu qu'il fallait que je trouve un homme, on a eu une très jolie discussion avec l'équipe. Je leur disais : "Moi j'ai quand même un problème à aller chercher quelqu'un parce qu'il est noir ou parce qu'il a un autre background culturel". [...] Puis on m'a dit : "Ben tu fais un casting, mentionnant que tu cherches un jeune danseur de couleur". Là je me suis dit que je ne pouvais pas faire ça. Puis ils m'ont dit : "Tu veux bien un garçon ?" "Oui, mais pour éviter que Laurent soit le seul homme". Mais là si on avait un garçon asiatique ou afro-américain, lui pour le coup ce sera le seul. Qu'est-ce que ça nous raconterait du coup. Et puis on va faire

du politiquement correct, puis on va pointer. [...] Finalement on a pris un garçon européen [blanc]. » (Entretien, mai 2018).

- 16 À l'instar du genre et de la masculinité, on perçoit ici comment le corps non-blanc porte avec lui un ensemble de significations différentes qui s'activent dans un rapport dichotomique avec la blanchité. La blanchité inscrit ce corps dit différent dans une forme de visibilité et un ailleurs¹⁷, revêtant une signification, tandis que le corps blanc demeure invisible et « neutre » en tant que norme de référence.
- 17 On retrouve cette ambivalence sur la signification des corps non-blancs de façon particulièrement prononcée dans le cas des corps noirs, comme l'évoque Paul – danseur et chorégraphe, basé en Suisse, qui se définit comme « blanc » – lorsqu'il s'interroge sur le recrutement de danseur·euses :

« Si j'avais eu dans ma pièce un interprète africain, il aurait représenté l'esclave ou quelque chose du style. J voulais pas ça. Je trouve problématique quand tu as cinq danseurs, et un seul danseur black, car tout de suite ça dénote une minorité. Après, ça change la manière de voir et comprendre la pièce. » (Entretien, février 2019).
- 18 On saisit à travers ses propos comme le corps noir revêt une certaine visibilité et réactive dans le même temps un imaginaire sur l'esclavage et la colonisation qui trouble le regard du chorégraphe et son idée d'harmonie. En ce sens la représentation de l'harmonie par les chorégraphes s'inscrit dans une tension avec l'idée de couleur de la peau des danseur·euses. Ces propos témoignent par ailleurs d'une intériorisation d'un ordre social établi sur le plan racial qui pèse directement sur les pratiques créatrices. Paul poursuit en résumant cette ambivalence autour de la lecture des corps dits différents :

« Quand on met en scène la différence dans une pièce, par exemple avec une personne très visiblement *queer*, ou quelque chose comme ça, ça renvoie un autre message aux spectateurs, et du coup ça raconte pas forcément ce que toi tu veux mettre en scène. Ça change la lecture d'une pièce. Parce que d'une manière générale, les gens projettent plein de choses sur une pièce. » (Entretien, février 2019).
- 19 On comprend ainsi comment des différences d'ordre racial ou de genre constituent des scripts interprétatifs déterminants dans la lecture du corps et l'activation d'imaginaires, contrairement à d'autres différences telles que la couleur des yeux qui n'auront pas la même importance.
- 20 Cette sensibilité de certain·es chorégraphes à la visibilité de la différence face à l'harmonie supposée du reste des corps passe également par un discours sur la morphologie corporelle. La lecture des corps et de ses formes apparaît modelée par un imaginaire essentialisant, notamment dans le cas des corps noirs. En effet, certain·es chorégraphes pointaient la difficulté à conjuguer leur représentation de la physicalité de ces derniers avec celle des corps blancs dans leurs créations comme l'explique Nathan, un jeune chorégraphe qui se définit comme « blanc » et « méditerranéen » sur le plan racial :

« Les corps noirs que je connais, c'est fou comme ils fonctionnent différemment. Ils sont mieux, plus fort, plus résistants. Ils sautent mieux, ils tournent mieux. Ils ont toutes ces aptitudes naturelles. Ils sont juste nés avec ça. Mais du coup ça crée une qualité différente, une couche différente. Je veux dire que dans un casting, ils peuvent sembler plus différents, non pas parce qu'ils sont noirs, mais parce que leur façon de bouger est si différente, étonnante et bien meilleure. Du coup ça crée une différence avec le groupe, donc tu perds le groupe. » (Entretien, avril 2018, traduction de l'auteur).

- 21 À travers un discours altérisant sur les corps noirs supposément « plus musclés », « plus forts », « plus toniques » (en comparaison aux corps dits blancs), c'est le risque de perdre, selon ce chorégraphe, une homogénéité esthétique du groupe qu'induit la perception de la couleur de la peau. Cette différence apparaît aux yeux de ce chorégraphe comme une forme de menace susceptible de produire de nouvelles significations sur scène. Ce discours sur l'homogénéité du groupe renvoie historiquement au corps de ballet dans la danse classique, supposément harmonieux dans son uniformité et sa conformité aux normes esthétiques et corporelles. Comme nous l'avons vu, cet imaginaire de l'harmonie des corps centré sur la blanchité continue d'avoir des effets performatifs dans le champ de la danse contemporaine. Bien que les subversions des codes soient constitutives de ce champ, on saisit néanmoins comment certaines différences, notamment raciales, n'y ont parfois pas le même potentiel créatif, que celle touchant par exemple aux mouvements, aux normes chorégraphiques ou aux costumes.

3.4. La blanchité comme norme technique

- 22 Si la visibilité des corps non-blancs réveille une tension en termes d'harmonie chez certains chorégraphes, elle peut également devenir problématique à la lumière du dispositif scénique et technique selon ces derniers. En effet, c'est paradoxalement la non-visibilité des corps non-blancs, et en particulier des corps noirs, qui pourrait poser un problème au regard des normes d'éclairage. Les dispositifs d'éclairage étant souvent pensés par des Blancs et pour des Blancs, le rayonnement de la lumière devient pour le ou la chorégraphe une contrainte de plus, et dans le même temps un registre justificatif pour préserver « l'harmonie » des corps :

« Une autre chose import... intéressante, les peaux ne s'éclairent pas de la même manière. Si tu as cinq interprètes blancs et un noir, l'interprète noir ne peut pas être visible, car si on augmente trop la visibilité, les peaux blanches vont être brûlées. Ça, c'est quelque chose que j'ai souvent vu. Y a un interprète black qui disparaît, car il ne capte pas la lumière de la même manière [...]. Je pense que ce n'est pas beaucoup mis en avant, mais c'est une considération importante. La semaine passée j'ai vu une pièce [nom de la pièce]. Dans la pièce tout est noir, il y avait une interprète black, et la pièce est assez obscure. On ne voyait plus son corps, on voyait qu'une silhouette, tandis qu'on distinguait très bien les autres. Donc c'est vraiment un autre type de corps qu'on voit. » (Entretien, février 2019).

- 23 La non-visibilité des corps noirs constitue une préoccupation chez certains chorégraphes du fait qu'elle mette à mal l'harmonie des corps sur scène. On saisit donc comment la blanchité en tant que norme hégémonique, portée par un imaginaire, participe à la fabrication et à la normalisation des corps sur scène, et s'inscrit dans un script de la différence qui opère à travers le recrutement, la création ou encore les techniques.

4. Créer depuis les « marges »

Fig. 1.

Création sur le thème de la fluidité des identités par une compagnie de danse contemporaine en résidence, le 26 avril 2019

© Vania C., CC-BY-NC

- 24 Que signifie danser et chorégraphier pour un groupe social minorisé dans un champ artistique structuré par des rapports sociaux de race ? Karim Hammou et Kaoutar Harchi soulignent comment « l'art minoritaire » produit des formes de subversion du fait que les groupes racisés, « relégués aux positions subalternes, au plus loin du pouvoir économique, politique et généralement aussi culturel, [...] ont néanmoins toujours vu naître une minorité de créateurs et de créatrices susceptibles de déstabiliser ou de franchir les frontières symboliques et matérielles de l'ordre majoritaire » (Hammou & Harchi, 2020 : 303). Ces frontières symboliques et matérielles se jouent notamment, dans le cadre de la danse, à travers la subversion et la revalorisation des imaginaires, et des corps. En effet, si les imaginaires sociaux participent, de par leurs effets performatifs, à structurer et normaliser l'interprétation des corps, les corps peuvent également faire l'objet de réappropriations et de resignifications afin de subvertir les normes et les identités assignées. La danse peut en ce sens devenir un espace de création et de subversion des identités à travers les usages sociaux des corps. Les contraintes qui pèsent sur ces derniers peuvent être détournées et rejouées dans une logique artistique (et politique dans certains cas) comme le souligne Hélène Marquié : « Chaque danse met en jeu expériences et représentations des corps, conscience singulière et intime d'une présence à soi-même, des relations aux autres et au monde environnant, entre contraintes sociales, contraintes d'une esthétique, mais aussi libertés par rapport à ces contraintes » (Marquié 2016 : 89). C'est donc bien un renouveau de l'interprétation des corps et des imaginaires qui se joue dans la création chorégraphique. On peut par exemple apercevoir ce travail sur les imaginaires de la différence dans le projet chorégraphique d'Ibrahim qui a fondé sa

compagnie dans les années 1990 afin de construire un espace de reconnaissance et de resignification des différences. Il décrit ici l'essence de ce projet :

« Ça a été un peu le fil rouge de plein d'autres projets. J'ai commencé à m'intéresser à la figure du migrant, de l'étranger. Parce que je trouve qu'on a tellement de choses à apprendre de personnes qui portent leur différence un peu plus. Quand on est le seul Noir au milieu de Blancs, quand on est le seul handicapé au milieu de valides. Tout ça, ça nous oblige à nous repenser. De fil en aiguille j'ai fait plusieurs projets autour de ça. » (Entretien, avril 2017).

- 25 Le projet d'Ibrahim rend compte d'un travail chorégraphique fondé sur l'idée de ce qu'il nomme la « diversité » (des corps, des origines, des « cultures », etc.) pour repenser l'identité au prisme de la différence. Il s'agit ici de placer la différence au centre afin de déconstruire la norme hégémonique de la blanchité. Les imaginaires de la différence sont subvertis, revalorisés et placés au cœur du projet chorégraphique afin de déconstruire les attentes et les stéréotypes. C'est ce qu'évoque également Haruki au sujet des représentations sociales, raciales et culturelles fixées autour du Japon et plus largement de l'Asie :

« On me dit souvent : "on a du mal à s'identifier, car tu es japonaise". Et du coup, on a du mal à me définir parce que je ne fais pas de sushis et je ne lis pas de manga. Dans mes créations j'essaie de dépasser ces stéréotypes extérieurs, dans le sens où j'interroge qu'est-ce que c'est une identité mixte et multiple aujourd'hui. » (Entretien, juin 2018).

- 26 Dans l'une de ses créations par exemple, Haruki propose un travail chorégraphique autour d'une voix fortement robotisée et de l'univers de la robotique, afin d'interroger notamment la notion d'identité. Plus largement, son travail chorégraphique s'appuie sur l'idée de dépasser la fixité de la différence afin repenser les identités plurielles, tout en créant des imaginaires intégrant selon ses termes plus de « diversité » et plus « créolisés », donnant davantage de place au mélange des arts, des influences, des corps et des cultures, comme l'évoquait précédemment Ibrahim. Le levier de cette déconstruction permet bien souvent de repenser l'idée même d'harmonie des corps afin d'enlacer, de façon plurielle et subversive, la différence. En revisitant les canons corporels du corps de ballet, canons fondés sur l'idée d'homogénéité et de similarité, l'un des projets d'Ibrahim propose de partir de l'idée de différence corporelle et de la pousser à l'extrême afin de revisiter les représentations sociales de l'harmonie. Cette pièce joue ainsi avec cette tension entre « harmonie dans l'uniformité » et « diversité » en créant à partir de corps dits différents pour aller vers une chorégraphie subversive :

« À propos de cette pièce, des chorégraphes d'éminentes compagnies me disaient : "tu ne trouves pas qu'ils sont tout à fait ensemble, qu'ils font trop la même chose. Il faudrait qu'ils dansent des choses un peu plus différentes". Mais c'était justement mon propos. Quand on réunit une communauté de personnes diverses et quand ils font la même chose, ce qu'on perçoit c'est leur différence, et pas la capacité à en faire quelque chose d'uniforme. Et là, dans certains milieux en danse, et surtout certains imaginaires en danse, centrés sur l'image du corps de ballet qui doit être assez réglé, parfaitement aligné, ça dérange un peu. [...] Pour moi c'est un problème d'imaginaire, des gens qui n'arrivent pas à se projeter dans le monde d'aujourd'hui. Comme s'ils essaient de s'extraire du monde et des populations d'aujourd'hui. Et c'est ça que je trouve un peu grave. C'est comme s'il y avait un aveuglement sur qui nous sommes. » (Entretien, avril 2017).

- 27 Si l'hybridité des identités peut être approchée à travers les corps marqués par la différence raciale, l'enquête de terrain a également permis de mettre en exergue comment cette différence était subvertie à travers le croisement de différentes

influences artistiques. C'est ce qu'explique ici Adama, un célèbre chorégraphe et danseur burkinabé installé en Europe, qui se définit, selon ses termes, comme « noir » et « africain » :

« Il y a deux styles différents sur scène. Moi avec de la danse traditionnelle afrocontemporaine et l'autre personne avec la danse contemporaine. J'engage souvent des danseurs contemporains qui ont travaillé ici [en Europe]. Je les mets sur scène, tout en les amenant à utiliser une partie de la danse traditionnelle afrocontemporaine parce que c'est des styles qui sont tellement différents. Et c'est là que ça donne d'autres qualités [...]. Et c'est là que les gens vont comprendre le métissage entre les deux. Et là ça devient fort. C'est l'échange entre les deux qui peut faire la qualité ! » (Entretien, mai 2018).

- 28 On retrouve également ce discours sur la « créolisation » et le « métissage » des styles chez Haruki. Cette dernière s'est en effet inspirée du Butô dans ses pièces de danse contemporaine :

« J'aime bien aussi la question japonaise de la métaphore du vide, qu'on utilise beaucoup au Japon, notamment dans le Butô. Le but de la danse Butô c'était de comprendre comment danser et marcher quand on est mort [...]. En ce moment j'ai commencé à travailler, ou plutôt retravailler avec des Japonais, ça me fait du bien. J'apprends beaucoup de choses, notamment par rapport à moi et comment j'ai vécu toutes ces années sans communiquer avec des Japonais. Ça me permet de me reconnecter. » (Entretien, juin 2018).

- 29 Le croisement des influences artistiques représente ainsi un ressort important afin de revisiter la différence, de produire des formes d'identité hybride du point de vue de certains chorégraphes marqués par la différence raciale. Ce croisement renvoie, dans le même temps, dans les cas d'Adama et d'Haruki, à un phénomène de circulation transnationale, voire translocale, des pratiques artistiques à travers lequel les identités sont renégociées et les traditions réinventées (Aterianus-Owanga, Djebbari, et Salzbrunn 2019 ; Martiniello, Puig et Suzanne 2009). Ce croisement permet également aux chorégraphes de travailler sur l'idée de « métissage » à partir de la création de nouveaux espaces de reconnaissance dans lesquels les corps dits différents sont resignifiés. En ce sens, le métissage des styles permet la reconnaissance et la valorisation d'autres corps (plus musclés, plus agiles, plus dynamiques, plus petits, plus *queer*, plus marqués par la différence raciale, etc.), qui sont dans le même temps essentialisés de façon stratégique (Spivak 1985). Il s'agit en ce sens d'un usage politique de la différence dans l'optique de donner de nouvelles significations à certains marqueurs sociaux, tout en s'inscrivant dans une politique de la représentation (Hall 2007).

- 30 Cette mise en scène de « nouveaux » corps dépend en outre de la légitimité de nouveaux styles sur scène. Ibrahim racontait en effet comment, en s'inspirant de la danse hip-hop, il avait pu mettre en scène d'autres corps, habituellement peu représentés dans la danse contemporaine. Le métissage des styles permet en ce sens d'introduire de nouvelles esthétiques corporelles sur scène, comme Ibrahim l'explique :

« Je trouve que dans la danse contemporaine, il y a des courants artistiques qui renvoient à certaines classes sociales et à certains milieux, par exemple le hip-hop il y a 20 ans. Il y avait une certaine démographie associée à certains corps à certains styles, bien que ça évolue très vite. Dans ma pièce [Nom de la pièce], j'ai réuni des gens assez différents. [Description des corps des danseuse·s] et un garçon qui vient du hip-hop. Il y avait des gens très différents dans leur façon de se mouvoir et dans leur ethnicité. L'écriture a reposé sur ce concept, souvent très brouillé et avec plein d'aspérité. » (Entretien, avril 2017).

- 31 À travers ce « métissage » des styles (afrocontemporain, butô, hip-hop, etc.), d'autres corps sont ainsi donnés à voir sur la scène de la danse contemporaine, et, dès lors, d'autres différences sont représentées et politisées, tel que l'*Asianness* et la *Blackness* (Hall 1993 ; Adusei-Poku 2013). La *Blackness*, au même titre que l'*Asianness*, représente en effet un répertoire de représentations afin de (re)créer et politiser les identités raciales et culturelles, comme l'explique Nana Adusei-Poku : « La *Blackness* a été et est toujours en vogue au début du XXI^e siècle, non seulement dans la culture populaire, mais aussi dans les arts, qui reproduisent de façon synchronique les stéréotypes classiques sur le corps Noir (*Black*) (*sic*), incitant les artistes et intellectuels Noirs à ne pas tomber dans des contre-discours déjà établis, mais à élargir le répertoire des représentations » (Adusei-Poku 2013 : 108). L'art devient par conséquent un espace politique de lutte pour la reconnaissance dans lequel les identités se (re)négocient. « L'art minoritaire » s'inscrit en ce sens dans une forme de subversion par l'entremise « de représentations culturelles susceptibles de se jouer des attentes exotiques et des récupérations instrumentales du centre hégémonique [...] au point de transcender l'assignation à un exotisme primitiviste, hybrider les frontières ethnoraciales pour en dégager des marges de manœuvre esthétiques » (Hammou & Harchi 2020 : 302, 303). Cette lutte pour la reconnaissance et cette politique de la représentation sont toutefois nouées d'ambivalences et de tensions. Comme le décrit Claire Ducournau dans le cas de la production littéraire africaine en France et des enjeux d'assignations en termes d'origine des écrivain·e·s à travers des termes tels que « immigré·e·s d'Afrique subsaharienne, Français·e·s issu·e·s de ces populations, et autres Français·e·s à la peau noire », ces dernier·e·s « entretiennent des jeux ambivalents d'identification ou de subversion – quand certain·e·s adhèrent, moyennant parfois une retenue exprimée dans des espaces confidentiels, à de telles manières de les représenter, d'autres y résistent par la lucidité et l'humour, jusqu'au refus de collaborer » (Ducournau 2019 : 150). À cet égard, la présente enquête de terrain a permis de souligner ces ambivalences à travers les limites du potentiel subversif et politique de ce « métissage ». Dans certains cas, ce n'est en effet que par le prisme de la diversité et du métissage que ces corps marqués par la différence raciale peuvent avoir accès à la scène et être reconnus. À ce titre, Lena, danseuse et chorégraphe d'une trentaine d'années, se définissant comme « Suisse et afropéenne », basée en Suisse après avoir exercé dans diverses compagnies en Angleterre, confiait :

« il y a surtout des chorégraphes blancs qui parlent de “diversité” sans vraiment nous représenter, mais dès que nous [personnes racisées] on veut le faire, on nous dit que c'est trop politique [...]. On a juste le droit de performer pour eux sans dire notre mot. » (Entretien, avril 2018).

- 32 Depuis les années 2000, on observe en effet une tendance chorégraphique ancrée dans une « célébration de la diversité » dans laquelle le potentiel subversif apparaît fortement dépolitisé. À cet égard, comme le note Pierre-Emmanuel Sorignet, « le développement d'un discours autour du “métissage” [en France], tant au niveau des techniques corporelles que des origines sociales et géographiques de ses danseurs, a coïncidé avec une volonté des pouvoirs publics d'inscrire le spectacle vivant dans une thématique sociale » (Sorignet 2012 : 86-87). Certain·e·s chorégraphes proposent à ce titre des pièces dans lesquelles les corps marqués par la différence raciale (mais aussi de genre, de classe, de handicap, etc.) se retrouvent assignés à une esthétique de la différence. Lors de discussions informelles, certain·e·s chorégraphes confiaient voir l'avènement et l'institutionnalisation d'une nouvelle ligne esthétique dans le champ de

la danse contemporaine axée sur la mise en scène de l'altérité et de la différence (raciale, culturelle, sociale, mais aussi de genre, de handicap, etc.) accompagnée d'une certaine dépolitisation, instrumentalisation et exotisation. Ces pratiques artistiques permettent par ailleurs d'apporter des éléments de compréhension pour saisir comment les luttes et les concurrences dans ce champ ne renvoient pas uniquement à des capitaux culturels et économiques, mais également à la question raciale. La mise en scène de « la diversité » devient un nouveau registre de distinction sociale dans ce champ et peut dans le même temps participer à un processus de récupération artistique d'une critique sociale et politique. On saisit comment le *multiculturalisme* – en tant que grammaire normative (Hall 2007) – peut avoir pour effet de reproduire dans le monde de l'art des identités altérisées de façon dépolitisée (Martiniello 2014). Par conséquent, ces stratégies de « métissage » des styles et de diversification des corps peuvent mener à subvertir certains codes et imaginaires hégémoniques dans la danse, notamment autour de la blanchité, avec toutefois la possibilité de réifier de nouvelles représentations autour de l'altérité et, *in fine*, le risque d'une récupération artistique dépolitisée. Cette ouverture sur la « diversité » et la reconnaissance esthétique et artistique de la différence tend donc à déplacer les frontières de l'altérité sur scène. Néanmoins, elle risque dans le même temps de normaliser cette dernière en l'inscrivant dans un certain registre esthétique et chorégraphique désormais attendu, voire dans une certaine mode.

Conclusion

- 33 Cet article a interrogé la construction sociale et raciale des corps dans le champ transnational de la danse contemporaine afin de comprendre comment ces derniers deviennent inégalement marqués par des normes esthétiques. Cette recherche a tout d'abord pointé que les corps ne revêtaient pas tous la même signification dans ce champ selon leur insertion dans les rapports sociaux de race du fait que la blanchité représente une norme hégémonique dans la danse contemporaine. Plus précisément, l'enquête a permis de décrire comment les corps blancs apparaissaient bien souvent, selon les termes des enquêtées, comme neutres, normaux et invisibles. À l'inverse, les corps marqués par la différence raciale constituaient une forme de « visibilité problématique » mettant à mal l'idée d'« harmonie des corps ». D'une certaine façon, cet article souligne certaines limites actuelles de la subversion dans un champ artistique qui s'est construit historiquement autour de l'idée même de transgression. Bien que les subversions des normes soient constitutives de ce champ, la plupart des normes raciales autour de la blanchité continuent souvent de façonner la création et peinent encore à être transgressées. Les justifications d'ordre corporel, technique, et esthétique participent en effet à figer une certaine idée de l'« harmonie » des corps sur scène. Du point de vue des danseur·es, la marque de la différence pèse encore sur leur accès à la scène. L'enquête a souligné à ce titre que les corps marqués par la différence raciale pouvaient difficilement s'émanciper des imaginaires (par exemple coloniaux, postcoloniaux, de genre) qui leur « collent à la peau ». La circulation des personnes et des styles chorégraphiques dans le champ transnational de la danse contemporaine s'inscrit en ce sens dans des rapports sociaux de pouvoir dans lesquels les corps sont perçus au prisme d'imaginaires sur la différence raciale.

- 34 Toutefois, cette recherche a permis de mettre en lumière comment certain·es chorégraphes et danseur·euses, eux et elles-mêmes marqué·es par la différence raciale, subvertissaient ces identités assignées à travers des usages réfléchis de la diversité des corps et/ou une transformation des styles chorégraphiques. En mettant à l'épreuve les corps, la scène de la danse contemporaine peut ainsi devenir un espace de négociation des identités altérisées (et de leurs signifiants). Ce travail de mise à l'épreuve des différences prend alors racine pour ces chorégraphes dans une démarche artistique et politique, malgré un risque de récupération et de dépolitisation, réduisant le potentiel subversif de la diversité en une nouvelle esthétique du mouvement. En définitive, cet article nous invite à nous interroger plus largement sur les soubassements politiques de la diversité (Vertovec 2012) et du multiculturalisme, en envisageant ces notions comme des « signifiants flottants » (Hall 2007) en perpétuelle tension et négociation.

BIBLIOGRAPHIE

- ADUSEI-POKU Nana (2013). « “Enraciné dans, mais pas limité par”. Les black artistes contemporains et l'évolution des conditions de la représentation ». *Multitudes*, 53: 108-122.
- AHMED Sarah (2004). « Declarations of Whiteness: The Non-Performativity of Anti-Racism ». *Borderlands e-journal*, 3(2). [Consulté le 24 août 2020].
- AHMED Sarah (2007). « A phenomenology of whiteness ». *Feminist Theory*, 8(2) : 149-168.
- APPADURAI Arjun (2001) [1996]. *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*. Traduit de l'anglais par Françoise Bouillot. Paris, Payot.
- ATERIANUS-OWANGA Alice, DJEBBARI Élina, SALZBRUNN Monika (2019). « Pistes pour une anthropologie des performances musico-chorégraphiques en contexte transnational ». *Revue européenne des migrations internationales*, 35(3-4) : 15-32.
- BERTHELOT Jean-Michel (1983). « Corps et société ». *Cahiers internationaux de sociologie*, XXIV(1) : 119-131.
- BECKER Howard (1985) [1963]. *Outsiders. Études de sociologie de la déviance*. Traduit de l'anglais par Jean-Pierre Briand, Jean-Michel Chapoulie. Paris, Métailié.
- BECKER Howard (1988) [1982]. *Les Mondes de l'art*. Traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort. Paris, Flammarion.
- BOURDIE Annie (2013). « Art chorégraphique contemporain d'Afrique, enjeux d'une reconnaissance ». *Marges*, 16 : 73-86.
- BUTLER Judith (2005) [1990]. *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*. Traduit de l'anglais par Cynthia Kraus. Paris, La Découverte.
- CERVILLE Maxime (2013). *Dans le blanc des yeux. Diversité, Racisme et Médias*. Paris, Éditions Amsterdam.

- CERVILLE Maxime (2012). « La conscience dominante. Rapports sociaux de race et subjectivation ». *Cahiers du Genre*, 53 : 37-54.
- CLAIR Isabelle (2016). « Faire du terrain en féministe ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, 213 : 66-83.
- COOPER A. Ann (1997). *Choreographing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance*. Middletown, Wesleyan. University Press.
- DESPRES Altaïr (2016). *Se faire contemporain. Les danseurs africains à l'épreuve de la mondialisation culturelle*. Paris, Publications de la Sorbonne.
- DESPRES Altaïr (2015). « Un intérêt artistique à construire. L'engagement des danseurs africains dans le champ chorégraphique contemporain ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, 206-207 : 56-73.
- DESPRES Altaïr (2014). « Les figures imposées de la mondialisation culturelle. À propos de la socialisation des danseurs contemporains en Afrique ». *Sociétés contemporaines*, 95 : 109-130.
- DESPRES Altaïr (2012). « L'Afrique appropriée. Visibilité et légitimation de l'Afrique dans le champ de la danse contemporaine ». *Hommes et migrations*, 1297 : 116-126.
- DYER Richard (1988). « White ». *Screen*, 29(4) : 44-64.
- DUCOURNAU Claire (2019). « Une visibilité à négocier : "Monde Noir" et "Continents Noirs", deux collections françaises de littérature africaine ». *French Cultural Studies*, 30(2) : 138-152.
- DUMONT Amandine (2019). « Racisme et danse : mouvement de construction des corps d'exception ». *Danza E Ricerca. Laboratorio Di Studi, Scrittura, Visioni*, 11 : 151-168.
- FAURE Sylvia (2004) « Filles et garçons en danse hip-hop. La production institutionnelle de pratiques sexuées ». *Sociétés contemporaines*, 55: 5-20.
- FRANKENBERG Ruth (1993). *White Women, Race Matters. The Social Construction of Whiteness*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- GUILLAUMIN Colette (1985). « Sur la notion de minorité ». *L'Homme et la société*, 77-78 : 101-109
- GUILLAUMIN Colette (1972). *L'idéologie raciste. Genèse et langage actuel*. Nice : Institut d'études et de recherches interethniques et interculturelles.
- HALL Stuart (1993). « What Is This "Black" in Black Popular Culture? ». *Social Justice*, 20(1/2) : 104-114.
- HALL Stuart (2007). *Identités et cultures. Politiques des Cultural Studies*. Édition établie par Maxime Cerville. Traduit de l'anglais par Christophe Jaquet. Paris, Éditions Amsterdam.
- HAMMOU Karim & HARCHI Kaoutar (2020). « "Nos plumes, nos voix" ? », In SLAOUTI Omar (dir.), *Racismes de France*. Paris, La Découverte: 292-307.
- HOOKS bell (1992). « Representations of Whiteness in the Black Imagination », In HOOKS bell. *Black Looks: Race and Representation*. Boston, South End Press: 165-179.
- LE BRETON David (2010). *Anthropologie du corps et de la modernité*. Paris, Presses Universitaires de France.
- LEFEVRE Betty (2015). « Chercheuse et danseuse : du genre incorporé ». *Recherches en danse*, 3. [Consulté le 24 août 2020].

LEONARDI Cécile (2000). « Y'a-t-il du corps dans le corps qui danse ? ». In FINZ Claude. (dir.), *Les Imaginaires du corps. La figure du corps comme figure de l'imaginaire. Approches interdisciplinaires, Tome II*, Paris, L'Harmattan : 53-72.

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

MARQUIÉ Hélène (2011). « Le genre, un outil épistémologique pour l'historiographie de la danse ». In ROXANE MARTIN & MARINA NORDERA (dir.), *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire - Les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*. Paris, Honoré Champion : 211-222.

MARQUIÉ Hélène (2007). « Genre et danses : quelques problématiques ». *Cahiers de l'ARS*, 4 : 123-141.

MARTINIELLO Marco (2014). « Diversification artistique et politiques culturelles dans les villes multiculturelles ». *SociologieS*, 12. [Consulté le 24 août 2020].

MARTINIELLO Marco, NICOLAS PUIG & GILLES SUZANNE (2009). « Créations en migrations ». *Revue Européenne des Migrations Internationales*, 25(2) : 7-11.

MICHEL Noemi (2014). *Quand les mots et les images blessent : postcolonialité, égalité et politique des actes de discours en Suisse et en France*. Thèse de doctorat, Université de Genève.

MCINTOSH Peggy (1988). « White Privilege and Male Privilege: A Personal Account of Coming to See Correspondences through Work in Women's Studies ». *Working Paper 189*, Wellesley Centers for Women, Wellesley, MA.

NDIAYE Pap & RIVIÈRE Constance (2021). Rapport sur la diversité à l'Opéra national de Paris, Opéra National de Paris. [Consulté le 8 février 2021].

SAPIRO Gisèle (2013). « Le champ est-il national ? ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, 200 : 70-85.

SAPIRO Gisèle, LEPELIER Tristan, BRAHIMI Mohamed Amine (2018). « Qu'est-ce qu'un champ intellectuel transnational ? ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, 224 : 4-11.

SORIGNET Pierre-Emmanuel (2012). *Danser : enquête dans les coulisses d'une vocation*. Paris, La Découverte.

SORIGNET Pierre-Emmanuel (2004a). « La construction des identités sexuées et sexuelles au regard de la socialisation professionnelle : le cas des danseurs contemporains ». *Sociologie de l'Art*, 5 : 9-34.

SORIGNET Pierre-Emmanuel (2004b). « Un processus de recrutement sur un marché du travail artistique : le cas de l'audition en danse contemporaine ». *Genèses*, 57 : 64-88.

SORIGNET Pierre-Emmanuel (2004c). « Être danseuse contemporaine : une carrière "corps et âme" ». *Travail, genre et sociétés*, 12 : 33-53.

SPIVAK GAYATRI C. (1985). « Subaltern Studies : Deconstructing Historiography ». In Ranajit GHUA (dir.), *Subaltern Studies IV: writings on South Asian history and society*. New Delhi, Oxford University Press : 330-363.

SPIVAK Gayatri C. (2009) [1988]. *Les subalternes peuvent-elles parler ?*. Traduit de l'anglais par Jérôme Vidal. Paris, Éditions Amsterdam.

PUWAR Nirmal (2004). *Space Invaders. Race, Gender and Bodies Out of Place*. Oxford, New York, Berg.

VALENTIN Virginie (2000). « L'acte blanc ou le passage impossible. Les paradoxes de la danse classique ». *Terrain*, 35 : 95-108.

VERTOVEC Steven (2012). « "Diversity" and the Social Imaginary ». *European Journal of Sociology*, 53(3) : 287-312.

VIONNET Claire (2015). « Définir la danse contemporaine : un enjeu d'identités collectives ». *Tsantsa*, 20 : 116-120.

NOTES

1. L'auteur et l'autrice s'appuient ici sur les analyses d'Amandine Dumont (2019).
2. Je mobilise ici les écrits de Noemi Michel dans lesquels cette dernière développe l'expression « des corps marqués par la différence raciale » (2014) afin de souligner que tous les corps sont racisés, mais que le poids de la race (en tant que construit socialement) est inégalement réparti entre les individus et les groupes sociaux. Plus largement, il importe de rappeler que la signification de la différence « n'a ni origine ni destination finale ; elle ne peut pas être définitivement fixée, elle est toujours en processus, "positionnelle" sur un continuum. Sa valeur politique ne peut pas être essentialisée ; elle est toujours déterminée de façon relationnelle » (Hall 2007 : 383).
3. L'idée de groupes sociaux minorisés est, selon Colette Guillaumin, directement liée à celle de différence, et renvoie avant tout à une situation politique de moindre pouvoir dans un système social, notamment en termes d'influence et de liberté, et pas nécessairement en termes de disproportion numérique (1985 : 102). Cette assignation à un groupe social minorisé est par ailleurs relationnelle et s'inscrit dans un rapport asymétrique. Ce statut de minoritaire comporte des paramètres matériels du fait qu'il renvoie à un statut économique, légal, écologique, mais également des dimensions symboliques, du fait qu'il est justifié idéologiquement et inscrit dans un système social (Guillaumin 1972).
4. Parmi les enquêté·es, certain·es se définissaient soit comme danseur·euses (16), soit comme chorégraphes (4), soit les deux (10). L'ensemble des noms des personnes et des institutions a été anonymisé.
5. Pour plus de précisions sur les rapports sociaux de classe dans le milieu de la danse contemporaine, voir notamment les analyses de Pierre-Emmanuel Sornet (2012).
6. Une très large majorité des enquêté·es étaient reconnues comme prestigieuses au sens qu'ils et elles jouissaient d'un certain capital symbolique dans ce champ.
7. Notamment les danseuses autour de la trentaine désirant s'établir afin de former une famille ou des danseur·euses défendant, selon leurs dires, « une autre façon de vivre de la danse ».
8. Notamment un ami suisse, qui se définit comme « blanc » sur le plan racial, danseur depuis une dizaine d'années dans un Centre chorégraphique national en France, et une amie suisse, qui se définit comme « afrodescendante », danseuse en Angleterre et en Belgique pendant une dizaine d'années, et reconvertie aujourd'hui dans le domaine de la santé.
9. Si Sylvia Faure insiste sur la prégnance de ces imaginaires chez les jeunes danseur·euses, cet article postule, à l'instar d'autres recherches, que ces imaginaires opèrent à tous les stades de la carrière.
10. Traduction de la rédaction.
11. Cet article se focalise sur les effets de ces imaginaires de la différence et non sur l'origine et la construction de ces imaginaires qui sont étroitement liées à une histoire coloniale et postcoloniale (voir Appadurai 2001).
12. Bien que cette notion d'identité apparaisse de plus en plus délicate à manier dans les sciences sociales, cette dernière sera mobilisée dans le cadre de ce texte en tant qu'idéal normatif à partir

duquel les individus se définissent, plutôt qu'en tant que trait descriptif de l'expérience (Butler 2005 ; Hall 2007).

13. À noter que cette invisibilité est socialement située dans le sens qu'elle opère particulièrement du point de vue du sujet blanc. Comme les recherches des *black feminists* aux États-Unis l'ont pointé (voir par exemple hooks 1992), la blanchité en tant que norme dominante est depuis longtemps visible du point de vue des personnes minorisées.

14. Traduction de la rédaction.

15. Traduction de la rédaction.

16. En référence aux arts théâtral et chorégraphique.

17. On notera à ce titre comment, dans le discours de Pauline, les représentations du corps noir sont associées à une territorialité spécifique, à savoir celle des États-Unis, invisibilisant dans le même temps d'autres régions comme l'Europe ou l'Afrique. Le corps noir, tout comme le corps blanc, sont ainsi inscrits dans une territorialité qui exclut une certaine hybridité des identités.

RÉSUMÉS

Cet article interroge la construction sociale des corps au prisme d'un imaginaire de la blanchité et des processus de racialisation dans le champ transnational de la danse contemporaine afin de comprendre comment les corps deviennent marqués par la différence raciale lors des auditions et du travail de création. Fondé sur une enquête sociologique qualitative avec des danseur et danseuses et des chorégraphes circulant dans ce champ, il expose dans un premier temps comment la blanchité représente une norme hégémonique fortement invisibilisée dont les effets performatifs participent à produire des corps altérisés. Nous verrons par la suite comment les danseur·euses et les chorégraphes marquée·es par cette différence se réapproprient et revalorisent cette dernière à travers des pratiques de création. L'enquête soulignera dès lors comment ces dernier·ères peuvent subvertir ces assignations par l'intermédiaire de registres chorégraphiques et d'esthétiques des corps pensés autour de l'idée de créolisation et d'hybridité.

This article considers the social construction of bodies from the angle of the imaginary of whiteness and of racialization processes in the transnational contemporary dance field, in an effort to evidence how bodies become marked by racial difference in auditions and during the creative process. Based on a qualitative sociological study of dancers and choreographers active in the field, it begins by showing that whiteness constitutes a deeply invisibilized hegemonic norm whose performative effects contribute to producing othered bodies. It then examines how the dancers and choreographers in question appropriate and revalue this difference through their creative practices. They are able to subvert these assignments by resorting to choreographic and bodily aesthetic registers built around the idea of creolization and hybridity.

AUTEUR

JULIEN DEBONNEVILLE

Univerversité de Genève/Institut des études genre