Recherches en danse

3 | 2015

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

Un danseur est-il un homme qui danse ?

Récit d'expérience d'une ethnographe inscrite dans un processus de création chorégraphique (avril 2014)

Aurélie Marchand

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/danse/965>

DOI : 10.4000/danse.965

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Aurélie Marchand, « Un danseur est-il un homme qui danse ? », *Recherches en danse* [En ligne], 3 | 2015, mis en ligne le 19 janvier 2015, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/danse/965> ; DOI : 10.4000/danse.965

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

association des Chercheurs en Danse

Un danseur est-il un homme qui danse ?

Récit d'expérience d'une ethnographe inscrite dans un processus de création chorégraphique (avril 2014)

Aurélie Marchand

- 1 La pièce de danse contemporaine *Un baiser sans moustache*, du scénographe Stéphane Pauvret et du chorégraphe François Grippeau (Compagnie Quidam, Nantes), rassemble six hommes (quatre danseurs, un chorégraphe et un scénographe) et une sociologue-ethnographe autour de la notion flottante « d'entre-soi masculin¹ ». La masculinité est pensée ici comme une catégorie produite par le genre² et s'appréhende comme une construction sociale. Dans cette perspective, deux questions centrales rassemblent les protagonistes : comment les danseurs composent-ils un groupe au masculin ? Comment ce groupe peut-il interroger les représentations collectives du masculin ?
- 2 Le discours oral de la sociologue, investie au sein des ateliers artistiques, travaille les corps des danseurs en mobilisant tour à tour les récits de vies des artistes comme les questionnements des sciences sociales sur le concept de genre. Si les normes sexuées sont incorporées et traduites sous la forme de discours et de gestes quotidiens, le principe est de créer des espaces artistiques entre le parcours biographique des danseurs et la représentation réelle et symbolique de leurs corps sur scène. La scénographie invite à une circulation entre un dedans et un dehors matérialisés par la présence d'un studio radiophonique sur scène. Ainsi, en relation avec le corps physique, le corps vécu et le corps projeté, il est permis de supposer que le dispositif de représentation scénique propose ici un droit de regard sur la construction sociale du corps sexué. La pièce, au croisement des arts visuels, de la danse et du théâtre, propose d'interroger le travail de différenciation des sexes³, comme les frontières disciplinaires entre sciences sociales et champ artistique, ou encore la dichotomie traditionnelle entre paroles et mouvements dansés.

Le dispositif scénique : un dedans-dehors pour des corps sociaux exposés

- 3 L'équipe se compose de quatre interprètes âgés entre 30 et 50 ans, de formation de danse classique (Stéphane Imbert), comme venant d'une école de cirque (Sébastien Chatellier), associant des trajectoires biographiques variées : l'un ancien pompier (Éric Domeneghetti), un autre agrégé de philologie romane (Sébastien Jacobs). Les quatre danseurs donnent à voir des différences de taille exemplaires (2 m, 1m85, 1m73, 1m68). Deux d'entre eux se présentent comme des danseurs et des comédiens. La relation au théâtre mentionnée dans les premières notes d'intention⁴ est présente dans le choix des membres de l'équipe.
- 4 Le calendrier de travail s'étire du mois d'août 2012 au mois de mars 2014, au rythme de six résidences de 7 à 10 jours. Engagée dès les premières résidences de travail, je suis conviée dans un studio radiophonique à partir de la troisième session de travail (août 2013), où je m'entretiens en direct sur le plateau avec chaque danseur. Le studio de radio se comprend comme un espace de réflexivité partagé sur les parcours de vie des danseurs. Il est aussi un lieu clos où les quatre protagonistes se retrouvent entre eux.
- 5 La pièce se compose de trois mouvements. Dans la première partie (25 minutes), les danseurs entrent en scène en combinaison intégrale et investissent lentement l'espace scénique. Ils vont et viennent entre le studio et le plateau. À chaque fois que les interprètes déroulent des récits de vie au micro, dans un échange discursif avec moi, ils reviennent se présenter face au public. Ils agrémentent leur combinaison au fur et à mesure à l'aide d'accessoires et d'attributs vestimentaires (veston, perruques, moustaches, chapeaux). Dans le second mouvement, les interprètes dévoilent leur corps et se retrouvent en culotte blanche. Des danses de groupes s'enchaînent à la manière de danses folkloriques : c'est le temps de l'entre-soi, de la joie d'être entre hommes. Progressivement, les danseurs racontent en duo des micro-récits liés à leur enfance. Je traverse le plateau en combinaison intégrale rouge pour rejoindre le studio. Mon apparition rappelle l'atmosphère de science-fiction du début. Je reviens dans le studio radiophonique pour continuer les entretiens avec les danseurs dans le troisième mouvement mais je suis vite évacuée de la scène par une altercation qui éclate entre eux. Le studio devient alors un espace réservé aux hommes en présence. Puis les quatre danseurs disparaissent progressivement dans une brume épaisse d'où surgissent des bêtes à poils longs, à cornes rouges. C'est le temps de l'abstraction des corps. Durant toute la pièce, le studio radiophonique est une illustration symbolique d'un dedans-dehors de la scène, une sorte de théâtre dans le théâtre pour une pièce se présentant telle une émission de radio de soixante minute

Un baiser sans moustache, Le lieu unique, Scène Nationale de Nantes, janvier 2014.

© Paquito

L'entretien ethnographique au service du processus de création

- 6 Je suis introduite dans l'équipe par l'intermédiaire du scénographe. Celui-ci cherche à « porter sur scène une parole spontanée, en décalage avec les règles de représentations théâtrales⁵ ». Formé aux arts décoratifs de Strasbourg et fidèle collaborateur de la metteuse en scène Bérangère Janelle, Stéphane Pauvret est un « artiste visuel » qui considère la scénographie comme un acte dramaturgique. Il s'applique donc à penser le dispositif scénique comme un moyen de « surexposition des corps pour une observation accrue des actions⁶ », et accorde une attention particulière aux échanges discursifs. Profitant de mon expérience d'animatrice radio, il imagine très vite des entretiens de type biographique en direct, dans un espace confiné, entre le public et le plateau. La parole devient alors centrale et répond aux préoccupations des deux auteurs : comment sortir du mouvement dansé par l'introduction d'un élément extérieur ? Comment faire émerger la parole des danseurs sur la masculinité ? Au départ, mon rôle est cantonné à celui d'experte : j'alimente la thématique flottante « d'entre-soi masculin » en convoquant des travaux issus de la sociologie du genre⁷. Les terminologies sociologiques circulent dans les discussions avec les auteurs, les textes sont partagés, les échanges sont réguliers. La collaboration artiste-chercheuse est différente selon les auteurs. Avec le chorégraphe François Grippeau⁸, il s'agit de comprendre et de préciser la thématique de la pièce pour en définir les contours à partir de la clarification de ses intentions. Très rapidement, les méthodologies de récoltes de données qualitatives (entretiens ethnographiques, récits de vie, observation participante) sont mises à profit non seulement dans la phase de recherche des enjeux dramaturgiques mais aussi dans la fabrication des composantes de la pièce. Je deviens vite l'ethnographe du plateau, du groupe en devenir. J'observe les interactions entre les danseurs, dans et en dehors de la

scène, et capte les modalités de formation d'un groupe qui convoque des valeurs masculines (connivence dans le jeu, complicité sur le mode de la plaisanterie, rivalités physiques, intimité corporelle...). La masculinité s'appréhende dans le contexte particulier de la danse contemporaine et résonne non comme un invariant sans contenu mais, ainsi que le rappelle Éric Fassin, comme « un contenu universellement variable⁹ ». Les trajectoires des danseurs et le récit minutieux qu'ils en produisent deviennent le matériau de base pour fabriquer la pièce (le terme fabriquer est un choix, il permet d'ancrer le travail de création dans des aspects concrets).

Le récit de vie¹⁰ au service de la dramaturgie

- 7 Les résidences de travail sont organisées selon deux temps. Le matin, les danseurs se retrouvent entre eux pour des échauffements et le chorégraphe mobilise les corps dans des dynamiques de groupe. L'après-midi, j'interviens au départ comme un œil extérieur, je note les thèmes puis je convoque très rapidement les danseurs sur leur parcours professionnel. La formation d'un groupe d'hommes constitue l'obsession du chorégraphe : les danseurs sont toujours convoqués ensemble et rarement seul ou en duo. Les ateliers prennent donc la forme de jeux de comparaisons, où les consignes sont axées sur des verbes d'action. Le recours au second degré, aux accolades accompagnées de plaisanteries dans un registre sexuel est monnaie courante. La mobilisation d'icônes masculines est de mise pour convoquer des alter-ego « virils¹¹ » (George Clooney) ou des figures en contrepoint (Buster Keaton). Prévues deux ou trois fois en dix jours, ma participation devient de plus en plus prégnante et déterminante. Je propose différentes conditions de récoltes de récits biographiques et convoque ainsi des micro-récits de vie auprès des danseurs. L'idée est de chercher dans la mémoire de chacun des moments où il a été obligé de se conformer à des rôles conformes à son sexe. À titre d'exemple, j'ai demandé aux danseurs de se présenter par deux, face public sans interaction aucune au départ, pour raconter un souvenir d'enfance lié à une injonction aux valeurs masculines. « Le récit du faisan », où l'un des danseurs raconte son étonnement lors de sa première sortie en forêt, lorsqu'il tue malencontreusement un jeune gibier, fait partie de ces micro-histoires qui forment des moments intimes du spectacle. Les interprètes sont ainsi saisis non comme des figures abstraites mais comme des individus dont les histoires singulières témoignent du travail de transmission de codes masculins aux garçons dès le plus jeune âge.

Un baiser sans moustache, Résidence de création, Le lieu unique, Nantes, août 2013.

© Stéphane Pauvret

- 8 Des entretiens biographiques sur la trajectoire professionnelle des danseurs ponctuent aussi les résidences de travail et viennent saisir les représentations des danseurs sur la masculinité, dans leur trajectoire personnelle mais aussi dans l'espace confiné de la danse contemporaine. J'invite mes interlocuteurs à revenir sur les conditions de possibilité du « choix » du métier de danseur, à la lumière des formations et des milieux sociaux de départ (parent enseignant, artisan boulanger, ouvrier...), au regard des formes de socialisation secondaires (université, ballet du Rhin, caserne de pompier ...). Ces matériaux sont ensuite réinjectés au cœur des échanges produits en direct sur le plateau. La déconstruction de la représentation du danseur fils de ses œuvres est à l'œuvre au même titre que la perception naturaliste des corps sexués. Nous retrouvons ainsi les différents autrui significatifs qui ont contribué à la naissance d'une voie professionnelle (famille, enseignants, chorégraphes...) comme ceux qui ont permis son maintien dans le champ artistique (réseaux amicaux, institutions, compagnies...).

Quand la parole fait corps : l'entretien comme énoncé performatif¹²

- 9 Le scénographe Stéphane Pauvret souhaite faire entendre « les mots de la sociologie » à partir de références explicites aux sciences sociales. Le livre de l'historienne Christine Bard *Ce que soulève la jupe*¹³ est largement utilisé principalement en référence au travail de différenciation des sexes qui se renforce à partir du XIX^e siècle. Ainsi, la jupe et le pantalon, sont évoqués comme autant d'outils de normalisation que comme des lieux d'expérimentation. La masculinité est associée, selon la formule d'Erving Goffman, à « la production sociale du genre comme pratique¹⁴ ». Si la partition de l'entretien se réalise au fil des échanges improvisés dans le studio, l'ensemble des échanges est enregistré puis *derusché* par le scénographe. Au total, plus de huit heures sont découpées, triées, sélectionnées. Au fur et à mesure des répétitions, le canevas de l'entretien se déleste de

tous les détours et les chemins empruntés pour aborder des thématiques précises. La grille d'entretien se concentre ainsi autour de quatre axes : les signes du genre (attitudes, gestes, vêtements, bijoux), l'économie du corps du danseur (nourriture, digestion, soin du corps), la formation (écoles, ateliers, modèles) et la relation à la parole (déli, utilisation du silence, franc-parler, les mots de la danse). Je dispose d'une partition thématique dont l'ordre et le contenu peuvent varier en fonction du déroulement des échanges. Les quatre danseurs effectuent trois passages tour à tour dans la boîte. Le premier tour est consacré aux signes du masculin et à la cordialité dans les face-à-face avec l'interlocutrice. À chaque danseur sont associées des anecdotes qu'il suffit d'aller chercher par une série de questions, de relances et de mises en conditions. Lors du second tour dévolu au corps du danseur, chaque interprète dispose de lignes de fuite dans le discours. Certains passent d'un rapport cordial à des tentatives de séduction, quand d'autres fuient simplement la question par des onomatopées. Il faut rappeler ici que les modalités de réponse formulées par les danseurs lors des répétitions sont exploitées dans les indications de jeu d'acteur. L'écoute attentive des dialogues enregistrés dévoile différentes attitudes face à moi. La franchise, mais aussi la sournoiserie comme les tentatives d'inversion de la relation enquêteur-enquêté sont autant de variations du possible dans les échanges verbaux entre eux et moi. Sans le vouloir, les auteurs créent ainsi les conditions de visibilités de mécanismes de division des sexes à l'intérieur même des échanges verbaux.

- 10 La performance consiste, pour les danseurs comme pour moi, à être dans une même prise de risque face au public. D'une représentation à une autre, l'entretien n'a jamais la même « qualité » ni le même « rendu » que la fois précédente. Les échanges verbaux sont considérés comme des lieux chorégraphiques. Dans les entretiens exploratoires avec les danseurs de la pièce, la parole est pensée comme un territoire encore à explorer, par opposition au corps déjà pleinement investi après des années d'endurance et d'exploration des limites¹⁵. En effet, prendre la parole sur soi comme embrasser une carrière de danseur, est-ce un même parcours de combattant ? Dans *Un Baiser sans moustache*, la parole esquisse les contours d'un corps social, identifie des formes sans enfermer les corps dans des morphologies uniques : le corps se projette, les danseurs s'inventent. Si les interprètes offrent un espace de représentation réflexif depuis le studio, c'est parce que leur premier espace de projection est bien la sociologue elle-même. Le rapport dramatique avec le public est par conséquent ici indirect tandis que l'entretien performatif est produit sur le vif. Image de soi, image pour soi, image pour la sociologue, image pour le public, le studio peut-être envisagé comme une chambre noire, d'où sortent des instantanés.

Les trois corps du danseur

Un baiser sans moustache, Le lieu unique, Scène Nationale de Nantes, mars 2014.

© Stéphane Pauvret

- 11 Les danseurs n'endossent pas des rôles pré-écrits mais produisent des mises en chair éphémères. La combinaison intégrale inaugure un corps sans visage dès les premiers moments du spectacle. Les différences de taille et de morphologies sont exacerbées. La tenue synthétique produit un effet contradictoire : les formes sont denses et la matière corporelle est mise en avant tandis que les visages masqués produisent des présences extraordinaires proches des figures de science fiction. Le public se concentre sur la vue tandis que les danseurs se focalisent sur le toucher. Tous les deux partagent l'espace sonore. Durant les vingt-cinq premières minutes, le public est donc en présence de quatre corps sans visage. Le travail chorégraphique se concentre sur des micromouvements, dans un jeu sérieux de mise à distance des gestes les plus quotidiens (se coiffer, mettre ses chaussettes, réajuster sa jupe, embrasser quelqu'un...). Le corps est envisagé comme un véritable lieu d'incorporation d'attitudes introduites par des vêtements sexués (veston, jupes), des bijoux (bagues, bracelets, collier) et des pastiches (moustaches, poils, cheveux). Les vêtements et les appareils sont pensés comme des « agents périphériques de socialisation¹⁶ » : ils incarnent des modes de d'appartenance aux catégories de genre.

Un baiser sans moustache, Résidence de création au 783, Nantes, décembre 2013.

© Paquito

- 12 L'espace scénique prolonge la fabrique du masculin par la production d'un environnement différencié entre le studio et le plateau. Si les interprètes circulent d'un espace à l'autre, je reste confinée dans un dedans, pour en sortir à deux reprises. Une première fois pour poser une question : « un danseur, est-il un homme qui danse ? », et une seconde fois à la fin de la pièce lorsque je reviens manipuler l'unique projecteur pour éclairer chaque protagoniste inscrit dans la pénombre. Danses à deux, danses de groupe sur le plateau et interactions dans le studio radiophonique, les interprètes inaugurent des jeux de présentation de soi face à deux types de public : le public de la salle et l'auditrice unique du studio. Ils donnent à voir sur le plateau, ils se font entendre depuis le studio : deux façons à la fois dissonantes et cohérentes de s'exposer. Le décor est alors en résonance avec « la façade personnelle¹⁷ » des interprètes qui « désignent les signes distinctifs de la fonction ou du grade ; le vêtement, le sexe, l'âge et les caractéristiques raciales ; la taille et la physionomie, l'attitude ; la façon de parler ; les mimiques, les comportements gestuels ; et autres éléments semblables¹⁸ ». Plus précisément encore, « la façade personnelle » renvoie au statut et au rôle des danseurs qui ne sont pas toujours en congruence. Ainsi, « différents rôles peuvent être utilisés par une même façade¹⁹ ». Le principe est ici de pouvoir circuler entre les manières d'être et de se dire dans des variations du possible afin qu'aucune caractéristique n'ait l'exclusivité de l'identité²⁰. Le corps physique s'ancre enfin dans des jeux d'apparition et de disparition, les interprètes dévoilent au fur et à mesure leurs corps, leurs peaux, leurs visages. La scène d'ouverture résonne avec la scène ultime où les figures disparaissent sous un faisceau de lumière, seule source de visibilité dans la noirceur du plateau. Le corps physique, symbolique et social offrent un espace de projection en oscillation avec des valeurs masculines et féminines : c'est bien le travail de différenciation des sexes qui est à l'œuvre, dans toutes ses brèches et ses fragilités. À force de rechercher les spécificités du masculin, les danseurs trouvent des masculinités d'occasion. Nous restons avec des questions ouvertes, pleinement d'actualité : comment *danser sa vie*²¹ aujourd'hui au delà des assignations de genre ?

Un baiser sans moustache, THV, Angers, janvier 2014.

© Stéphane Pauvret

BIBLIOGRAPHIE

BARD Christine, *Ce que soulève la jupe. Identités, transgressions, résistances*, Paris, Autrement, 2010.

BERENI Laure, CHAUVIN Sébastien, REVILLARS Anne, *Introduction aux études sur le genre*, Bruxelles, 2^{ème} édition revue et augmentée, De Boeck, 2012.

BERTAUX Daniel, *Le Récit de vie*, Paris, Armand Colin, 3^{ème} édition, 2010.

BOURDIEU Pierre, *Ce que parler veut dire : l'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982.

COURTINE Jean-Jacques, « La virilité est-elle en crise ? », *Études* 2/ 2012, Tome 416, pp. 175-185.

GOFFMAN Erving, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Les éditions de minuit, 1973.

GOFFMAN Erving, *L'Arrangement des sexes*, Paris, La dispute, 2002.

HÉRITIER François, *Masculin/Féminin. La pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 1996.

MACEL Christine, LAVIGNE Emma, *Danser sa vie, écrits sur la danse*, Paris, Édition du Centre Pompidou, 2012.

VIGARELLO Georges, « La virilité et ses 'crises' », Paris, *Travail, genre et sociétés*, n° 29, 2013/1, pp. 153-160.

NOTES

1. « La constitution au XIX^e siècle de tout un archipel de lieux qui sont des lieux de l'entre-soi masculin : le bordel, le fumoir, la salle de garde, la caserne, la chambrée, etc. Ce sont des lieux où la virilité se fabrique en tant que telle dans des fratries, c'est-à-dire dans des groupes d'égaux qui, immédiatement, se trouvent hiérarchisés par la virilité elle-même, la virilité ayant bien évidemment des effets de classement des hommes les uns par rapport aux autres. », COURTINE Jean-Jacques, « La virilité est-elle en crise ? », *Études*, Tome 416, 2/ 2012, pp. 175-185.
2. BERENI Laure, CHAUVIN Sébastien, REVILLARS Anne, *Introduction aux études sur le genre*, Bruxelles, 2^e édition revue et augmentée, De Boeck, 2012.
3. HERITIER François, *Masculin/Féminin. La pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 1996.
4. « La confrontation et l'articulation de la danse-contact (du jeu de corps) et du jeu théâtral donnera à cet objet insolite tout son intérêt, dans un va et vient entre figure de danse (poids/ contre poids, portés/jetés, masse/volume, unisson/solo/duo ...) et figure de jeu (relations, interactions, et adresse au public) » in dossier de présentation du projet de la Cie Quidam, Nantes, mai 2012.
5. Entretien avec Stéphane Pauvret le 10 octobre 2013.
6. *Ibid.*
7. Le genre se définit comme « un système de bi-catégorisation hiérarchisé entre les sexes, et entre les valeurs et représentations qui leur sont associées (masculin-féminin) », in BERENI Laure, CHAUVIN Sébastien, REVILLARS Anne, *op. cit.*, p. 7.
8. Entretien enregistré avec François Grippeau, le 15 octobre 2013.
9. FASSIN Éric, *Hommes, masculinité, virilité*, à partir de *L'Histoire de la virilité dans l'émission radiophonique*, « La grande table », France Culture, le 20 octobre 2011.
10. « Le récit de vie peut constituer un instrument remarquable d'extractions des savoirs pratiques, à condition de l'orienter vers la description d'expériences vécues personnellement et des contextes au sein desquels elles sont inscrites. », in BERTAUX Daniel, *Le Récit de vie*, Paris, Armand Colin, 3^e édition, 2010, p. 4.
11. « Une tradition immémoriale lie le mot virilité à une valeur : non pas seulement un 'état' mais un 'plus', non pas seulement un acquis mais une perfection, l'aboutissement d'une potentialité [...] La *virilitas* romaine, dont le mot est issu, demeure un modèle, avec ses qualités clairement déclinées : la force physique, la fermeté morale et la puissance sexuelle. » VIGARELLO Georges, « La virilité et ses 'crises' », *Travail, genre et sociétés*, n° 29, 2013, pp. 153-160.
12. BOURDIEU Pierre, *Ce que parler veut dire : l'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982.
13. BARD Christine, *Ce que soulève la jupe. Identités, transgressions, résistances*. Paris, Autrement, 2010.
14. GOFFMAN Erving, *L'Arrangement des sexes*, Paris, La dispute, 2002, p. 32.
15. Comme en témoigne deux danseurs d'expériences de la pièce : « Il y a des choses que je ne peux plus faire, donc j'essaie d'investir plus la parole. Cela fait partie des choses sur lesquelles j'aimerais avoir plus d'aisance. » ; « Je suis en train de travailler la voix en ce moment... », entretien du 25 août 2013.
16. BERENI Laure, CHAUVIN Sébastien, REVILLARS Anne, *op. cit.*, p. 134.
17. GOFFMAN Erving, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Les éditions de minuit, 1973, p. 30.
18. *Op.cit.*
19. *Op.cit.*

20. « On notera qu'une façade sociale donnée tend à s'institutionnaliser en fonction des attentes stéréotypées et abstraites qu'elle détermine et à prendre une signification et une stabilité indépendantes des tâches spécifiques qui se trouvent être accomplies sous couvert, à un moment donné. La façade devient 'une représentation collective' et un fait objectif. » GOFFMAN Erving, *op. cit.*, p. 30.

21. MACEL Christine, LAVIGNE Emma, *Danser sa vie, écrits sur la danse*, Paris, Édition du Centre Pompidou, 2012.

RÉSUMÉS

Quatre danseurs et une sociologue sont réunis autour d'un projet de danses masculines. À partir d'un dispositif radiophonique, ils tentent d'interroger ensemble le travail quotidien « de séparation des sexes » à l'œuvre dans et en dehors des espaces chorégraphiques. Les outils de l'enquête ethnographique sont mis au service du processus de création dans un souci de recherche documentaire : le corps physique, imaginaire et social des danseurs est mis à contribution. La parole est au centre du dispositif et vient confronter les représentations collectives du masculin à la singularité des parcours. La danse est comprise à la fois comme un outil de façonnages des corps sexués mais aussi comme un vecteur de subversion. Dans cet article, je propose de restituer le travail de collaboration esquissé durant les résidences de travail jusqu'aux premières représentations.

Four male dancers and a female ethnographer came together in a project about male dancing. Taking as its starting point the framework of a radio programme, they attempted to question the daily work of gender differentiation that operates both within and outside choreographic spaces. Ethnographic methodologies were applied to the creation process with the aim of documenting this, with particular emphasis on the physical, social, and imaginary contributions of the dancing body. Speech was at the center of this research process and came to confront the collective representations of masculinity with the particularity of the dancers' careers. Dance is both understood as a tool for the construction of gendered bodies and at the same time a means for its subversion. In this paper, I review the collaborative process from its beginnings during artistic residencies through to the first performances.

INDEX

Mots-clés : danseur, genre, masculinité

Keywords : gender, dancer, masculinity

AUTEUR

AURÉLIE MARCHAND

Aurélien Marchand est sociologue et ethnographe. En 2013, elle collabore à l'écriture dramaturgique de la pièce *Un baiser sans moustache* de Stéphane Pauvret et François Grippeau, qui conjuguent arts visuels, danse et ethnographie sur la question de la masculinité. Elle réalise des

entretiens performances en direct et en public lors des représentations. Elle est l'auteure en 2014 du webdocumentaire consacré à l'histoire des militantes de l'entreprise de lingerie Chantelle (<http://www.lesdessousdelafabrique.fr/>). Elle poursuit également des recherches sur l'économie informelle à Strasbourg et à Fes. La première étape de travail est présentée sous la forme d'une installation vidéo à la galerie du Syndicat potentiel de Strasbourg avec l'artiste Stéphane Pauvret : *So Gemütlich !*